De kracht van het ongrijpbare

Essays over literatuur en maatschappij

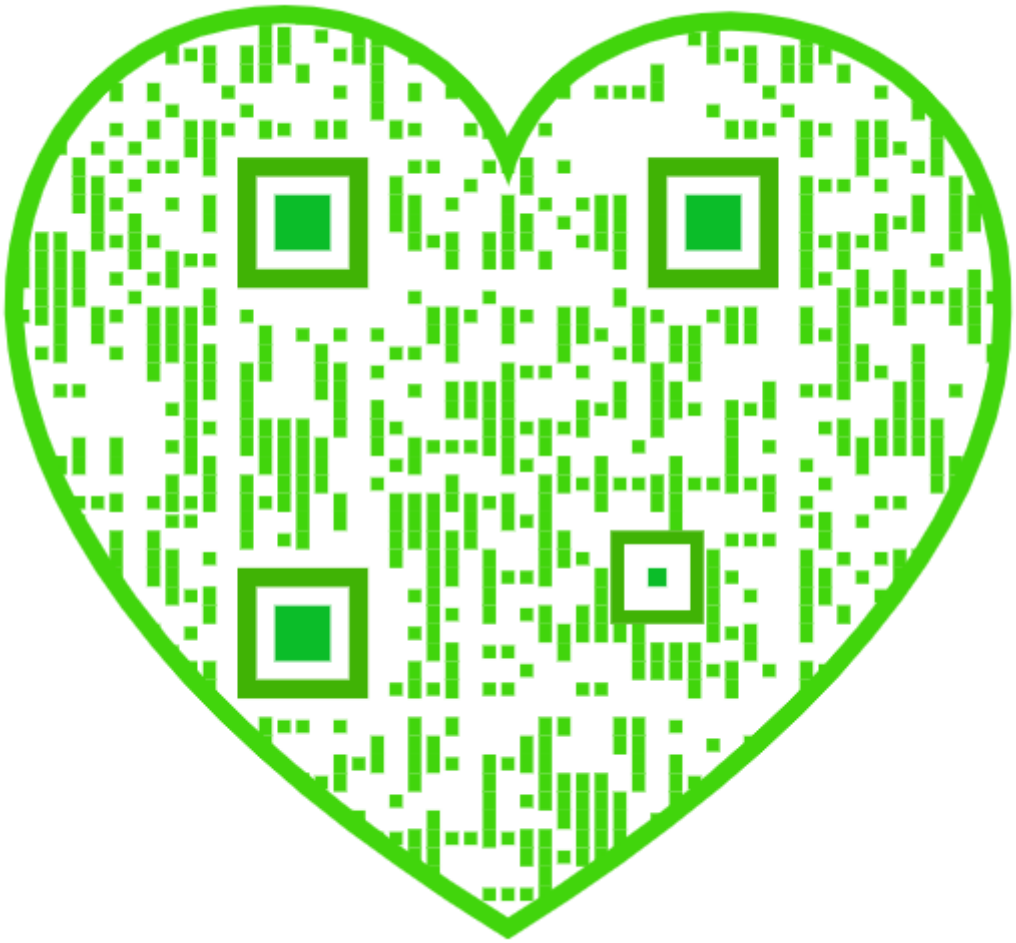
Cyrille Offermans

bron
Cyrille Offermans, *De kracht van het ongrijpbare. Essays over literatuur en maatschappij*. De Bezige Bij, Amsterdam 1983

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/offe002krac01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Voor Marion, Thomas en Anna

Vooraf

Een opmerking vooraf lijkt me alleen nodig bij de laatste twee essays van dit boek, bij ‘Ontkoppeling, vertraging’ en bij ‘Correspondentie(s)’.

‘Ontkoppeling, vertraging’ is geschreven voor het internationale poëzienummer van *Raster* (nummer 15, 1980). Omdat ik me daarbij heb geconcentreerd op een aantal dichters die tot de kring van dat tijdschrift worden gerekend, zijn een aantal andere, veelal jongere dichters niet of veel te incidenteel behandeld, Ik noem slechts de namen van Huub Beurskens, Wiel Kusters, Peter Nijmeijer, Kees Ouwens, Martin Reints, Th. van Schoonhoven en Hans Tentije.

Volledigheid heb ik ook in ‘Correspondentie(s)’ niet nagestreefd. In strikte zin gaat het hier trouwens niet om een essay maar om een keuze uit de boekbesprekingen die ik vanaf begin '79 voor *De Groene Amsterdammer* heb geschreven. Achter elkaar gelezen en in de context van dit boek kunnen die reacties wat minder toevallig en ad hoc blijken dan ze in het weekblad vermoedelijk leken. Op een paar na betreft het boeken die ik tot de belangrijkste van deze periode reken. Van de auteurs die hier alleen ontbreken omdat hun werk in *De Groene* door een collega werd besproken noem ik: Willem Brakman, Hugo Claus, Louis Ferron, Kester Freriks, Gust Gils, Frans Kellendonk, Lidy van Marissing en Hedda Martens.

Dat ik er in ‘Correspondentie(s)’ van heb afgezien zoiets als een overzicht te schrijven heeft met dezelfde scepsis te maken die me ervan weerhoudt vooraf iets algemeens te zeggen over *De kracht van het ongrijpbare*.

november '82

Dood: maken
Literairhistorische fragmenten

Ik hoor niet bij jullie, ik heb nooit bij jullie gehoord en ik wil nooit bij jullie horen want ik heb jullie leren kennen. Afgerichte objecten en bier-uit-blikdrinkers

De schizofrene dichter März, de hoofdpersoon uit de gelijknamige roman van Kipphardt, is het gewend om over zichzelf in de derde persoon te spreken: 'Mijn persoon is alleen en erg alleen. Hij heeft geen verwanten en heeft die ook nooit gehad. Hij zal geen ik meer zeggen, hij zal het nooit meer zeggen, hij vindt het een onmogelijk woord want niemand weet wat het is.'[0] En als zijn dokter hem vraagt: 'Waarom hebt u het zo vaak over uzelf in de derde persoon?' antwoordt hij: 'Dat is uit voorzichtigheid want wat kun je aan mij nog ik noemen?'

Verbazingwekkend zijn de parallellen met het stotterende hoofdpersonage in Becketts roman *L'Innommable*: 'Ik zal niet meer ik zeggen, ik zal het nooit meer zeggen, het is bespottelijk, ik zal op die plaats, steeds als ik het hoor, de derde persoon zetten, als ik eraan denk.' Zowel de naamloze als März registreren een ervaring die weliswaar met een individueel defect te maken heeft, maar waarvan de determinanten buiten het individu liggen: de ervaring niet over zichzelf te beschikken. 'Wis en zeker, men werkt niet voor zichzelf noch voor zijn kinderen, maar voor de onsterfelijkheid van het systeem. Onze godshuizen dat zijn de fabrieken en kantoren' (März). Dat ze zich bij die situatie niet neerleggen is er de oorzaak van dat hun defecten, en zo indirect de absurditeiten van het systeem, *zichtbaar* worden.

Zo blijft de naamloze honderdvijftig bladzijden lang onafgebroken praten, in de hoop dat hij de woorden vindt om de fragmenten van het ik die verloren liggen in het verleden, zich tegenover zijn bewustzijn verzelfstandigd heb-

ben en zich daarom tegen integratie verzetten aan elkaar te kunnen passen. Maar de schimmen van dat ik die schijnbaar stuurloos door het verleden dolen komen hem niet tegemoet. Omdat zijn handelingen altijd al onder vreemd bevel stonden, niet onder dat van het eigen denken, zijn de inspanningen van de naamloze tot mislukken gedoemd. Niettemin eindigt hij met: ‘ik zal doorgaan.’ Hij vervalst het maatschappelijk bepaalde onvermogen zich iets van zichzelf te herinneren niet tot een deugd; liever had hij iets van Nietzsches Übermensch, die zich misschien wel het duidelijkst van de anderen onderscheidt door zijn fenomenale geheugen. In plaats van de objectieve verdringing ook subjectief nog een handje te helpen, blijft hij op zijn manier proberen het verleden te verwerken. Wat dat betreft demonstreert de naamloze een vorm van onaangepast gedrag die representatief is voor de hele moderne literatuur. Hij wil net als März niet horen bij de ‘afgerichte objecten en bier-uit-blikdrinkers’. Daarom weigert hij de africhting sadomasochistisch te ‘verwerken’ en blijft stotterend en stuntelend vasthouden aan het idee van zelfbepaling.

De belangstelling voor schizofrenen die Beckett en Kipphardt aan de dag leggen, is in de geschiedenis van de moderne literatuur niet uitzonderlijk. Net zoals tussen schrijvers en kinderen is er al vanaf de romantiek sprake van een - op zijn minst latente - lotsverbondenheid tussen schrijvers en schizofrenen. Wie sprakeloos is - de mond gesnoerd, met stomheid geslagen of infantiel (van het Latijnse in-fans, wat letterlijk niet-pratend betekent) - belichaamt de antipode van al diegenen die zich maar al te makkelijk hebben laten africhten, die zich de instrumentalisering van het eigen gedrag en het eigen spreken schijnbaar zonder weerstand hebben laten welgevallen. Tegen die instrumentalisering is het moderne schrijven gericht. Sterker nog: die gemeenschappelijke oppositie levert de enige legi-

tieme reden om over zoiets als *de* moderne literatuur te spreken. Toch wil dat niet zeggen dat de uitingen van schizofrenen of kinderen op één lijn mogen worden gesteld met die van, zeg, Hölderlin, Büchner, Van Gogh, Nietzsche, Kafka, Artaud, Walser of Beckett. De fantasieën van de eersten zijn regressief, die van de laatsten creatief. Kinderen en gestoorden hebben de neiging alles en iedereen te beschouwen als gebruiks- of actieobject, ze zijn niet in staat tot distantie en dus ook niet tot vormgeving van hun kinderlijkheid, respectievelijk gestoordheid. Voor de moderne schrijver is bewuste vormgeving daarentegen essentieel. Zijn moderniteit bestaat er zelfs uit dat hij geen van de (taal)vormen die er 'nu eenmaal' zijn ongezien accepteert.

Misschien is Paul Valéry's *Monsieur Teste* (1926, maar 'La Soirée avec Monsieur Teste' is al van 1896) voor die experimenterende instelling wel het meest representatief. Teste - zo heet het op de eerste bladzijde van het boek - is verwekt 'in een kamer waarin Auguste Comte zijn eerste levensjaren heeft doorgebracht'. Daarmee is zijn positie aangegeven. Comte is de grondlegger van de positivistische sociologie, net als hij verwerpt Teste alle denkbeelden waarvan het gezag en de aantrekkingskracht alleen op conventies berusten. Als regel heeft hij aangenomen 'heimelijk alle denkbeelden en geestelijke gewoonten die voortspruiten uit het gemeenschappelijke leven en uit onze uitwendige betrekkingen met andere mensen maar in vrijwillige eenzaamheid verdwijnen, voor nietig en verachtelijk te houden. En hij kon zelfs alleen maar met afkeer denken aan alle opwellingen en gevoelens die alleen maar ontstaan of aangeroerd worden in de mens door zijn pijn en zijn vrees, zijn hoop en zijn angsten, en niet vrijelijk door zijn zuivere waarnemingen aangaande de dingen en in zichzelf.' Dat positivistische ideaal, dat in de realiteit natuurlijk onhaalbaar is, gaat gepaard met afkeer van gemakzucht, het besef van zijn eigen

begrensdheden en met ‘minachting voor overtuigingen en afgoden’. Zoals bij alle kritische geesten heeft die minachting allereerst te maken met het verlangen ‘niet gemanoeuvreerd (te) worden’, maar zelf waar te nemen en te manoeuvreren. Uiteraard zonder de tactische bedoeling anderen aan *zich* te binden. Teste, in wiens ‘vreemde brein (...) de taal voortdurend in staat van beschuldiging verkeert’, wilde geen roem vergaren maar slechts zo onopvallend mogelijk leven en spreken. ‘Bij het spreken hief hij geen arm, nee nog geen vinger op: hij had *de marionet in zich gedood*. Hij glimlachte niet, zei niet goedemorgen of goedeavond; hij scheen het “Hoe maakt u het?” niet te horen.’ Die afwezigheid in het sociale verkeer is de voorwaarde voor zijn fabelachtige concentratievermogen, de aanwezigheid van zijn geest op de plaatsen waar *hij* dat wil.

Teste had de marionet in zich gedood: zijn hersens zitten niet (meer) vol ingeslepen sporen die ervoor zorgen dat het gebruik van het ene woord automatisch een stoet andere woorden oproept die ‘nu eenmaal’ met dat woord verbonden zijn. Teste is zich zo zeer bewust van het betrekkelijke en het beperkende van zijn eigen taal dat hij zo'n eigen taal helemaal niet meer *heeft*. In plaats daarvan is hij permanent bezig taal te *maken*. Dat geldt voor elke moderne schrijver: als Teste (en Valéry) wantrouwt die elke gestolde gedachte. Hij wil dat zijn taal iets ongrijpbaars heeft, dat hij resistent is tegen de inkapselende gedachte, de reductie, de abstractie. Daarom wil hij dat die taal steeds in beweging is, maar niet op een ongestuurde, amorfe en onnavolgbare manier, het gaat hem om een *denk*beweging. Alleen de gecontroleerde, gevormde beweging kan de taal in staat van beschuldiging stellen en zo de gedecreteerde denkorde aan het wankelen brengen.

De eerste succesvolle literaire pogingen om aan opgelegde

taalvormen te ontkomen stammen uit de romantiek. Maar het maatschappelijk mechanisme dat over de macht beschikte om die vormen in de realiteit op te leggen, werkte - hoe weinig geperfectioneerd dan ook - al zo'n twee à drie eeuwen langer. Je zou het ook zo kunnen zeggen: pas na een paar eeuwen warmlopen beschikte dat mechaniek over die macht. Het sociologisch georiënteerde denken over literatuur moet, als het radicaal wil zijn, beginnen bij de ontbinding van de feodale orde en het ontstaan van de burgerlijk-kapitalistische maatschappij, dus bij de overgang van middeleeuwen naar renaissance.

Maar eerst wil ik iets zeggen over het boek dat de grote lijnen aangeeft die deze literairhistorische fragmenten ondergronds met elkaar verbinden.

Wat heet redelijk?

In 1947 verscheen er bij uitgeverij Querido in Amsterdam een boek dat als een soort grafrede van de burgerlijke cultuur beschouwd kan worden: *Dialektik der Aufklärung* van Max Horkheimer en Theodor W. Adorno. Het irriterende van dat boek - dat bleek zo'n twee decennia later - zat hem vooral hierin dat het een grafrede was zonder enig lichtpuntje. De overwinning van het fascisme had de hoop dat de arbeidersklasse de oude burgerlijke idealen van gelijkheid, vrijheid en broederschap alsnog zou realiseren blijkbaar definitief de bodem ingeslagen. Niets wees erop dat er nog veel mensen waren bij wie die idealen leefden, mensen die uit eigen ervaring zo goed wisten wat vrijheid, solidariteit en menselijkheid betekenden dat ze zich daar ook politiek voor wilden inzetten. Toch wensten Horkheimer en Adorno aan die idealen vast te houden, en wel om de eenvoudige reden dat andere dan die oude burgerlijke idealen domweg niet bestonden.

Dat noodzaakte tot beantwoording van de vraag waarom de ideeën van de Verlichting nooit werkelijkheid waren geworden. Was de totalitaire staat een soort bedrijfsongeval, veroorzaakt door externe en niet te voorziene omstandigheden? Of bestaat er misschien een logisch verband tussen de principes van het totalitarisme en die van de burgerlijke samenleving? Horkheimer en Adorno waren ervan overtuigd dat dat laatste het geval was. De kiem van het fascistische onheil lag volgens hen in de burgerlijke opvatting van rationaliteit. Die is namelijk zeer eenzijdig. In de geschiedenis van de burgerlijke maatschappij blijkt de puur *technische* rationaliteit steeds meer het synoniem van rationaliteit als zodanig te zijn geworden; rationeel is dan identiek aan beheersbaar. Of een maatregel rationeel is of niet wordt niet

bepaald door de mate waarin hij kan bijdragen aan een grotere algemene rechtvaardigheid of door de vraag wat hij kan betekenen voor het geluk van de mensen, maar door de vraag of hij bijdraagt aan de beheersing van alles wat er ‘zo maar’ is: de natuur. Het overheersend worden van die ‘positivistisch gehalveerde rationaliteit’ (Habermas) koppelen Horkheimer en Adorno aan het steeds dominerender worden van de kapitalistische produktiewijze. Het kapitaal is namelijk alleen in zijn eigen vermeerdering geïnteresseerd, niet in het lot van de mensen, niet in vrijheid, gelijkheid en broederschap. Bovendien is het kapitaal onverzadigbaar, en wel noodzakelijkerwijs. Wil het namelijk niet door een ander kapitaal worden opgeslokt, dan is het gedwongen om steeds opnieuw op zoek te gaan naar braak liggende of nog onvoldoende efficiënt geëxploiteerde stukken natuur, zowel in als buiten de mensen. Esthetische of morele criteria spelen daarbij geen enkele rol. Wat een ‘rationalisering’ van de produktie voor de gezondheid van de arbeiders betekent, of wat de ontginning van een natuurgebied voor gevolgen heeft voor het biologisch evenwicht ter plaatse is irrelevant. Horkheimer en Adorno constateren dan ook dat ‘de onderwerping van al het natuurlijke’ is uitgemond in ‘de heerschappij van het blind-objectieve, het natuurlijke’,[1] ofte wel: in de volstrekte onvrijheid.

Zodoende blijkt er weinig te zijn veranderd; de geschiedenis van de mensheid is nog steeds natuurgeschiedenis, bepaald door omstandigheden die de mensen niet beheersen. Nog steeds staat ze niet ‘onder het bewuste en stelselmatige toezicht’ van mensen ‘die zich uit vrije wil hebben verbonden’.[2] Volgens Horkheimer en Adorno is er van een wezenlijke breuk in de geschiedenis geen sprake. Enerzijds huisde al in het mythische denken een verlicht moment, anderzijds bevat het verlichte denken, evenzeer als ‘de instellingen van de maatschappij waarmee dat denken vervlochten is, al de

kiem van die regressie die tegenwoordig overal zichtbaar is'.[3] In de eerste 'Exkurs' van het boek tonen de auteurs die dialectiek van mythe en ratio aan in de *Odyssee*, 'een van de vroegste representatieve getuigenissen van de burgerlijke beschaving'.[4] In de tweede 'Exkurs' gaat het over 'de onverbiddelijke voltrekkers van de verlichting' Kant, Sade en Nietzsche.

Volgens Horkheimer en Adorno is zelfontkenning altijd het middel geweest waarmee de mens zich in de verraderlijke woelingen van de uiterlijke natuur staande heeft proberen te houden. Zolang die natuur niet werkelijk, dus met technische middelen, beheerst werd, heeft men zich met 'primitievere' middelen moeten behelpen: het nabootsen van de natuurkrachten in de hoop die daardoor te bezweren, het brengen van offers aan de goden in de hoop hen zodoende goedgunstig te stemmen, het bedenken van andere listige manoeuvres waarmee de macht van goden, demonen of natuurlijke vijanden tijdelijk gebroken of van richting veranderd kon worden. Nabootsing, offer en list bevatten daarom wel degelijk redelijke elementen, het zijn immers instrumenten in dienst van het zelfbehoud. Zo oud echter als die middelen zijn, zo oud is ook de geschiedenis van heerschappij en onderdrukking: diegenen die over de middelen beschikten waarmee men zich in de natuur staande trachtte te houden waren ook de feitelijke heersers. Want hoe ondeugdelijk bij voorbeeld die magische middelen ook mochten zijn met het oog op een werkelijke beheersing van de natuur, ze functioneerden in ieder geval wel in de richting van al diegenen die, niet gezegend met (boven)natuurlijke contactuele vermogens, slechts over hun lichaamskracht beschikten. Uit angst voor wraak van de goden verbouwden die ook het voedsel voor de priesters en de tovenaars die, belast met de taak om het juiste moment uit te zoeken waarop bepaalde sociale of cultische activiteiten moesten plaatsvin-

den, waren vrijgesteld van lichamelijke arbeid. Zodoende beschikten die over extra tijd ‘om de bewegingen van de veranderende lichtpunten in de hemel te observeren’.[5] Later is het vaststellen van de ‘juiste tijd’ een van de monopolies geworden van de koningen en andere grootgrondbezitters; en nog wat later bepaalde de bezittende burgerij wanneer er gewerkt moest worden. Er loopt dan ook een lijn van de tovenaars in het archaïsche tijdperk naar de organiserende en calculerende burgers in het kapitalistische tijdperk: zij hebben steeds de middelen die noodzakelijk waren voor het behoud van de gemeenschap gemonopoliseerd. Daarom hebben zij ook steeds voor anderen kunnen uitmaken wat ‘redelijk’ is. De geschiedenis van de vooruitgang bestaat onder andere hieruit dat wie de bezittende klasse zijn diensten weigerde op steeds ‘redelijkere’, steeds subtielere manier tot rede werd gebracht. Zelfbehoud betekende daarom altijd ook zelfontkenning, niet alleen voor de beheersten maar ook voor de heersers - al hoefden die laatsten daar natuurlijk minder ver in te gaan. Zij moesten er vooral voor zorgen steeds op hun qui-vive te zijn, er waren immers altijd wel kapers op de kust. Slechts zelden konden ze zich straffeloos overgeven aan de geneugten des levens.

Odysseus is in de visie van Horkheimer en Adorno ook in dit opzicht het oermodel van de burger: hij kent geen emoties en driften onafhankelijk van de zelfhandhavende rede. Zo laat hij zich door zijn manschappen aan de mast van zijn schip binden om niet voor het lokkende gezang van de Sirenen te bezwijken. Het werkelijke genot is voor hem - op aanraden van Circe - taboe, slechts van op afstand, gesublimeerd tot kunst, mocht hij van de Sirenen genieten. Maar zijn ondergeschikten was dat nog niet eens gegund, zij mochten zelfs van het bestaan van de verleiding niks weten: ‘Maar gij moet eerst zoete was op de oren van uwe gezellen/Strijken, zorgvuldig gekneed, dat geen van

de andren iets hore./Zelf kunt gij luistren, wanneer gij dat wilt, maar ze móeten U boeien/Handen en voeten in 't snellende schip, rechtop aan de mastvoet,/Vast er de touwen aan snoeren, opdat gij de beide Sirenen/Zingen hoort en geniet. En als gij uw makkers zult smeken,/Ja, hun bevelen uw banden te slaken, dan moeten z' in nóg meer/Boeien U binden.'[6] Horkheimer en Adorno becommentariëren dit fragment als volgt: 'Wie wil overleven mag niet naar de verlokking van het onherroepelijke luisteren, en hij kan dat alleen doordat hij niet in staat is het te horen. Daar heeft de maatschappij steeds voor gezorgd. Fris en geconcentreerd moeten de werkenden vooruit blikken en laten liggen wat terzijde ligt. De drift die op afleiding aandringt moeten ze verbeten in een verhoogde inspanning sublimeren.'[7] Door namelijk nog harder te roeien en zodoende buiten de invloedssfeer van de Sirenen te komen. Voor Odysseus, die de anderen voor zich laat werken, blijft wat hij hoort zonder gevolgen, 'slechts met het hoofd kan hij wenken om hem los te maken, maar het is te laat, de metgezellen die zelf niks horen weten slechts van het gevaar van het lied, niet van zijn schoonheid, en laten hem aan de mast om hem en zichzelf te redden. Ze reproduceren het leven van de onderdrukker tegelijk met dat van zichzelf (...).'[8]

Het is de moeilijk te overschatten verdienste van de *Dialektik der Aufklärung* dergelijke relaties in kaart te hebben gebracht. Niettemin schuilt er een onnauwkeurigheid in de stelling dat voor de hele westerse geschiedenis totnutoe geldt dat het handelen van de mensen onder het dictaat van de instrumentele rede staat. Die stelling is namelijk onhistorisch. Horkheimer en Adorno projecteren de karakteristiek van een relatieflate fase van de ontwikkeling van de burgerlijke maatschappij in de geschiedenis terug. Zij hebben, ongetwijfeld mede als gevolg van het feit dat ze de economische analyse volledig ondergeschikt hebben gemaakt aan

het globaliserende en speculatieve geschiedfilosofische perspectief, de overgang van feodale naar vroeg-burgerlijke maatschappij gebagatelliseerd. Op het feodale tijdperk is het interpretatiemodel van de *Dialektik der Aufklärung* zeker niet van toepassing, en op het tijdperk van het vroege kapitalisme alleen met de nodige restricties. In strikte, zij het globale zin is het dat enkel op het ontwikkelde kapitalisme. In de volgende paragrafen zal ik dat interpretatiemodel dan ook impliciet specificeren.

Een maatschappij in overgang

In de middeleeuwen gold de opvatting dat de maatschappij een organisme was waarin ter wille van het goed functioneren van het geheel geen onderdeel gemist kon worden. Tussen die onderdelen bestonden weliswaar verschillen in belangrijkheid, maar van een belangen*tegenstelling* kon geen sprake zijn. God had iedereen nu eenmaal een bepaalde taak gegeven en die diende men naar beste vermogen uit te voeren. De wederzijdse afhankelijkheid tussen de mensen vertolkte de goddelijke ordeningswil. Het verzaken van zijn specifieke taak was doodzonde, het werd als een ernstige vorm van verzet tegen Gods schepping beschouwd.

Deze statische standenideologie werd voor het eerst door Augustinus (354-430) geformuleerd. Tot een werkelijk allesomvattend systeem werd zij echter pas uitgewerkt door Thomas van Aquino, in de dertiende eeuw.[9] De nadruk waarmee deze organische maatschappij-opvatting in de late middeleeuwen werd verkondigd duidt erop dat die toen al niet meer voor iedereen zo vanzelfsprekend was. De eerste ontwrichtingsverschijnselen van de feodaal-agrarische maatschappij deden zich inderdaad al voor in de dertiende eeuw. Dat is de eeuw van de opkomst van de burgerij, de stand die niet of nauwelijks afhankelijk was van de taakuitoefening van de bestaande standen. De burgers stelden zichzelf taken en ontwierpen daarbij een passende, rationele, dus niet langer standsgebonden moraal. De kooplieden die de oude ordening dreigden te ondergraven werden dan ook voorgesteld als onchristelijk, zij waren werktuigen van de duivel.

Van de vele teksten in het Nederlandse taalgebied die tegen deze achtergrond geïnterpreteerd moeten worden is het omstreeks 1500 geschreven mirakelspel *Mariken van Nieu-*

meghen waarschijnlijk de bekendste. Het thema van dit spel is het conflict tussen de verschillende manieren waarop menselijk handelen gemotiveerd en gelegitimeerd kan worden, anders gezegd: het conflict tussen geloof en kennis, tussen de vanzelfsprekende onderdanigheid aan het gezag van het geloof en de wil om het leven naar eigen hand te zetten. Dat laatste wordt als iets verderfelijks voorgesteld.

Mariken is een meisje dat voor haar heeroom Ghijsbrecht het huishouden doet. Op een dag wordt ze naar Nijmegen gestuurd voor boodschappen. Mocht het daarbij zo laat worden dat ze niet meer voor donker thuis kan zijn, dan moet ze maar bij Ghijsbrechts zus aankloppen, daar kan ze dan wel overnachten. Het wordt inderdaad te laat en Mariken doet wat haar oom haar heeft geadviseerd. De ‘moeye’ verwelkomt haar echter bepaald niet met open armen: ‘Ke, willecome duvel, hoe staget in die helle?’ Zonder pardon jaagt ze Mariken weg, waarna die in haar wanhoop de hulp inroept van ‘God of die duvel, tes mi alleleens’. Dat buitenkansje laat de duivel zich niet ontnemen. Prompt verschijnt hij (als ‘Moenen metter eender ooghe’) ten tonele en biedt Mariken zijn hulp aan. Als ze met hem meegaat zal hij haar ‘die seven vrie consten’ leren, alsmede alle denkbare talen; bovendien garandeert Moenen haar dat ze materieel geen gebrek zal lijden. Mariken bezwijkt niet onmiddellijk voor zo'n werelds aanbod van kennis en plezier, liever zou ze ‘nigremansie’ leren, de toverkunst die ook haar oom, de priester, beheerst. Die ‘soude door die ooghe van eender naelde/Den viant (=de duivel) wel doen cruypen teghen sinen danck./Die conste moetti mi oock leren.’ Maar Moenen is natuurlijk bang dat ze dan ook hém in haar macht krijgt, en dat kan niet de bedoeling zijn. Uiteindelijk vertrekken ze via 's-Hertogenbosch naar Antwerpen, waar door Marikens toedoen menige jongeman in het verderf wordt gestort. Twee scènes later verneemt de lezer wat er met de moeye

gebeurt: zij steekt zich met een dolk in haar strot, uit woede dat de oude hertog Arent uit de gevangenis is vrijgelaten. Die woede verklaart ook haar uitval tegen Mariken.

Met Mariken komt het tenslotte toch nog allemaal goed. Na zo'n jaar of zes in Antwerpen gewoond te hebben wil ze terug naar huis. Onderweg is ze, met Moenen, getuige van een wagenspel, Masscheroen. Daaruit leert ze dat God vergiffenis schenkt aan zelfs de grootste zondaar, mits die maar berouw toont. Dat doet Mariken, tot woede van Moenen. Die grijpt Mariken, vliegt met haar de lucht in, 'hoogher dan eenich huys ofte kerke', en gooit haar dan 'van boven neder opter straten, haer also meenende den hals te breken', wat wonder boven wonder niet gebeurt. (Dit kunst- en vliegwerk krijgt de toeschouwer ook niet te zien, het wordt tussen de bedrijven door *verteld*.) Het zal amper verbazen dat Mariken de rest van haar leven in een klooster slijt.

Het conflict tussen geloof en kennis, een ordelijk, aan God gewijd en een losbandig aards leven wordt dus in christelijk-apologetische zin beslecht. Als *Mariken van Nieumeghen* al de kiemen van de nieuwe tijd, de renaissance, in zich draagt, zoals in literatuurgeschiedenissen en inleidingen bij de tekst zo vaak beweerd wordt (weerwerk is me alleen bekend van Martien J.G. de Jong), dan is dat toch enkel zo in strikt negatieve zin. Het was de bedoeling van het stuk om de toeschouwers duidelijk te maken dat ze bij voldoende berouw altijd mochten rekenen op vergeving van hun zonden, hoe ver ze ook waren afgedwaald van het rechte en uitgestippelde pad der deugd, hoe intiem hun contacten met het Kwaad ook mochten zijn geweest. De waarschuwing van *Mariken* is gericht tegen de verlokkingen van een leven gevuld met aardse geneugten, kunst en kennis: wie zich daaraan overgeeft stort zichzelf en anderen in het verderf. Vandaar dat de beheersing van de 'seven vrie consten' ook wordt voorgesteld als het monopolie van de duivel. Het feit

dát men dit conflict thematiseerde (en niet alleen in *Mariken van Nieumeghen*[10]) wijst er trouwens op dat dat nodig was: blijkbaar waren er al heel wat mensen bezig van het rechte pad af te dwalen.

Het pleidooi tegen een burgerlijke levenswandel is de 'les', de bewuste intentie van *Mariken*. Maar elk boek is ook een geval van wat Adorno 'onbewuste geschiedschrijving' noemde: op het niveau van de niet gestileerde reacties leert een boek evengoed iets over de tijd waarin het geschreven is, op die plaatsen geeft het namelijk te kennen wat toen nog vanzelfsprekend was. Wat *Mariken* betreft valt het dan op dat de omgangsvormen tussen de mensen, gemeten naar tegenwoordige maatstaven, ruw en direct zijn. Als Moenen en Mariken in Antwerpen een herberg binnengaan, is de eerste reactie van een paar drinkebroers aldaar dat ze Moenen zijn meisje wel eens even afhandig zullen maken en hemzelf en passant aan het mes rijgen. En de manier waarop de verteller laat weten dat er door toedoen van Moenen weer de nodige mensen vermoord zijn, is emotieloos: 'Na desen esse weder gaen sitten drincken metten ghesellen, daer Moenen soe wracht (=handelde) als datter weder een doot bleef. Ende diet dede wert van Moenen geleit buyten der stadt, daer hi noch een vermoerde bij rade van Moenen, die hem wijs ghemaect hadde dat die ghene die daer vermoort wert, veel ghelts had, om dat hien vermoorden soude.' Emotionele reacties op al dit geweld hebben noch bij Moenen noch bij Mariken ooit de vorm van medelijden met de slachtoffers of afschuw voor de daders. Verdriet en vreugde worden steevast uitgedrukt in religieuze termen, als belediging van God en eerbewijs aan de Duivel. Ook de zelfmoord van de moeye wordt religieus geïnterpreteerd: 'Partiscap verdoemt meniche ziele' zijn haar laatste woorden, alsof ze de toeschouwers er op de valreep voor wil waarschuwen zich nooit met zoiets aards als politiek in te laten. Men doet er

verstandiger aan zich aan Gods wetten te houden.

Dat advies heeft omstreeks 1500 al iets anachronistisch. Met het toenemende belang van de handeldrijvende burgers neemt de noodzaak van politieke organisatievormen toe. Het zijn de burgers die er alle belang bij hadden om zo snel mogelijk nieuwe zekerheden te creëren, alleen dachten hun belangrijkste sociaalfilosofische woordvoerders - Niccolò Machiavelli (1469-1527) in Italië en Thomas Hobbes (1588-1679) in Engeland - daarbij allerminst aan religieuze zekerheden maar aan een sterke staatsmacht. Vanaf de vijftiende, zestiende eeuw wordt de tijd rijp gemaakt om de middeleeuwen met terugwerkende kracht te stileren tot de idylle van gemeenschapsgevoel, avontuurlijkheid en spontaniteit waar menigeen blijkbaar tot op de dag van vandaag behoefte aan heeft. Maar met de middeleeuwse werkelijkheid heeft die idylle niet zo gek veel te maken.

In vergelijking met latere tijden had het leven in de middeleeuwen juist een statisch en vanzelfsprekend karakter. Men accepteerde de normen volgens welke de samenleving ‘georganiseerd’ was, en daarmee ook zijn eigen lot, doorgaans zonder verzet of schaamte. ‘Zo heeft God de wereld geschapen: de een is heer, de ander knecht. Daar is niets pijnlijks aan,’ schrijft Norbert Elias.[11] De gedachte dat het vooral in geschiedenisboeken van katholieke signatuur zo obligaat geprezen gemeenschapsgevoel automatisch tot een dermate vergaande lotsverbondenheid tussen de mensen zou leiden dat ze sociaal onrecht niet zouden tolereren, is in strijd met alle feiten. De onderlinge standsverschillen werden juist als even natuurlijk ervaren als de verschillen tussen de diersoorten. Dat mensen uit verschillende standen zich met elkaar identificeerden kwam niet voor, ja kon ook helemaal niet voorkomen: daarvoor is het nodig dat de mensen ook werkelijk elkaars rollen kunnen spelen, dus dat ze op zijn minst formeel-wettelijk elkaars gelijke *zijn*. Daar is in de middel-

eeuwen nog geen sprake van. Het typisch burgerlijke idee dat alle mensen in principe gelijk zijn is er in geen velden of wegen te bekennen.[12]

In middeleeuwse literatuur en op middeleeuwse schilderijen worden vormen van sociale ongelijkheid of sociaal onrecht dan ook noch verheimelijkt, noch aangedikt (eenvoudigweg omdat herkomst en karakter van die ongelijkheid en dat onrecht niet van sociale aard is.) Dat geldt ook voor de manier waarop seksualiteit en geweld ter sprake komen, respectievelijk worden afgebeeld. Enerzijds blijken terughouding en schaamte geen rol van betekenis te spelen, anderzijds wordt er ook op geen enkele manier speciale aandacht gevraagd voor erotische of gewelddadige scènes. Nooit is er sprake van enige opwinding of aanstootgevendheid in de vormgeving. Het perspectief vanwaaruit wordt waargenomen lijkt strikt neutraal. Er wordt niet ingezoomd op details, de attributen van de voorstelling worden niet zodanig gecomponeerd dat er een soort hiërarchie van belangrijkheid, en daarmee het begin van spanning en perversie ontstaat. Als er op middeleeuwse tekeningen vrijende figuren worden afgebeeld, veroveren noch tonen die hun naakte lichamen ooit gefaseerd of heimelijk.[13] Evenmin gebruikt de tekenaar middelen om lichaamsdelen te accentueren, bij voorbeeld door ze gedeeltelijk aan het oog te onttrekken of ze anderszins met een waas van geheimzinnigheid te omhullen. Aan de voorstelling van vrijende mensen ontbreekt met andere woorden elk spoor van raffinement en obsceniteit. In de literaire voorstelling daarvan is het niet anders: tot in het laatmiddeleeuws toneel zijn erotische scènes niet taboe, ze komen domweg niet voor. Pas de burgerij zal artistieke vormen ontwikkelen waarin ruimte komt voor de gecultiveerde vormen van liefde en verliefdheid die wij erotisch noemen. Pas dan krijgt ook die ongecultiveerde seksualiteit het platte, boerse en (getuige de eufemismen) gênante karakter dat het in het volkstoneel heeft.

Bellum omnium contra omnes

Nooit vrede in de jaren dat hij leefde
zichzelf was zijn naam werd, altijd zijn weg
bevuild met soldaten prelaten padden
in brokaat handelaren in zielen
en pelsjes rederijkers ketters spionnen

nooit vrede - altijd aan zijn grenzen
de brandlucht de lijkstank, geen dag
zonder vlees op de plank
in de grond op het dons aan het spit in de mond
van de smulpaap

en altijd aan zijn hof het geslof
van een voorpost van god, het geknor
van een slager een klant, het gekweel
van een kwee een kraai een godin

Gerrit Kouwenaar, 'Geen dag zonder vlees I', geschreven ter gelegenheid van de herdenking van P.P. Rubens (1577-1640)

De overgang van feodale naar burgerlijke maatschappij is met zoveel willekeur en geweld gepaard gegaan dat Thomas Hobbes, de belangrijkste vroegburgerlijke filosoof, meende dat egoïsme en moordlust tot de oerdriften van de mens behoorden en dus ook niet veranderbaar waren.[14] Van oerdriften kan echter geen sprake zijn, eerder gaat het om gedragsvormen die zijn uitgelokt door een welbepaald *historisch* proces. De vele duizenden kleine boeren en handwerkslieden die uit de feodale gemeenschappen waren verjaagd (in Engeland bij voorbeeld omdat men de Brabantse lakenmanufactuur van wol wilde voorzien en daarom op grote schaal landbouwgrond omzette in schaapsweiden) leidden een onbeschermd en onzeker bestaan; de bezittende burgers waren in een heftige concurrentieslag verwikkeld; de feodale heren probeerden invloed te krijgen op de zich

kapitalistisch organiserende maatschappij - dat alles gebeurde ongestuurd en ongecoördineerd, eenvoudigweg omdat er nog geen gestructureerde maatschappij was. Hobbes kón de door zelfbehoud of bezitsdrang gedicteerde plundertochten en moordaanslagen alleen om die reden al moeilijk als effecten van *maatschappelijke* ontwikkelingen doorzien.

Onder invloed van Galilei zag Hobbes de mens als een machine, als een wezen zonder onafhankelijk geestelijk leven en zonder een vrije wil. Of iemand iets wil, verlangt of liefheeft, of iemand bang is of vervuld van afkeer en haat wordt mechanisch voorgeschreven door zijn natuur. Hobbes meende dat alles wat de bloedsomloop bevorderde lust veroorzaakte, wat hem vertraagde onlust. Daar is niet werkelijk iets aan te doen, de mensen zijn nu eenmaal zo. Wat echter wel kan, is die hartstochten onderdrukken. En daar heeft Hobbes dan ook krachtig voor gepleit. Hem was er alles aan gelegen dat de mensen beschermd werden tegen het algemene moorden en plunderen, niet uit goedheid maar uit eigenbelang, althans uit klassebelang. Hobbes was - als Machiavelli maar met meer directe invloed dan de Italiaan - een warm voorstander van een sterke centrale staatsmacht, ongeacht van welke signatuur. Daarmee was hij allereerst de filosofische en politieke woordvoerder van de opkomende burgerij. Zonder de steun van een absoluut vorst kon die haar activiteiten niet ontplooien.[15] Gehoorzaamheid aan de staat was voor Hobbes het hoogste goed, hij schroomde zelfs niet ervoor te pleiten de kerk en de universiteiten (in de middeleeuwen bolwerken van christelijke cultuur) in te schakelen in het gehoorzaam maken van de mensen aan de enige autoriteit die voortaan telde: de burgerlijke staat. Bewust stelde Hobbes ‘de religie, “de vrees voor onzichtbare machten”, in dienst van de beheersing van de maatschappij.’[16]

Het belang van Hobbes ligt hierin dat er in zijn werk voor het eerst sprake is van de gedachte dat men zich niet bij het chaotische, ongecontroleerde verloop van de gebeurtenissen hoeft neer te leggen; men kan daar greep op krijgen door zijn innerlijke natuur, zijn hartstochten te beheersen. Wel heeft de redelijkheid die moest worden opgebracht om aan het vernietigend egoïsme van de mensen een eind te maken bij hem nog een louter instrumenteel karakter - kwalitatieve criteria met betrekking tot een zinvol, rechtvaardig en goed leven hoorden volgens Hobbes thuis in de privé-sfeer. Niettemin is dat een beslissende stap vooruit: *het gaat bij Hobbes om een splitsing redelijk-onredelijk, niet om een strijd tussen twee irrationele, uit een ondoorgrondelijke sfeer stammende principes (Goed en Kwaad) waaraan men zich slechts kan onderwerpen*. Waar hij pleit voor blinde gehoorzaamheid aan de staatsmacht doet hij dat met het oog op de bewuste beheersing van de economische omstandigheden door de burgerij. Van het grootste belang was het dat de burgerij ontdekte dat ze op het gebied van de handel en de produktie niet zonder meer afhankelijk was van het toeval, dat ze ontdekte dat processen zodanig georganiseerd en gecontroleerd kunnen worden dat ze een vooraf gewenst resultaat opleveren, dat men alle omstandigheden kon beheersen die op het verloop van die processen van invloed konden zijn. Pas vanuit de ervaring dat zoiets in principe mogelijk is, op hoe kleine schaal aanvankelijk dan ook, kan men zich meer pretentieuze voorstellingen vormen van een ‘redelijke orde’, een door de rede beheerste maatschappij. De ontwikkeling van een instrumentele redelijkheid, dus van die vermogens om gebeurtenissen in technische en strategische zin te beheersen, is de historische voorwaarde voor het ontstaan van voorstellingen van een niet enkel instrumentele, niet-particuliere, niet-klassespecifieke redelijkheid: voor een maatschappij met een minimum aan geweld en een maxi-

mum aan ‘gelijkheid, vrijheid en broederschap’.

Zulke algemeen-emancipatorische gedachten waren Hobbes nog vreemd, voor hem was de maatschappelijke toestand niet meer dan een egoïstische belangengemeenschap. Pas Hegel zou de burgerij - niet ten onrechte - zien als de representant van een zich redelijk organiserende mensheid. En nog wat later, met het ontstaan van het moderne proletariaat, zou het in zijn volle omvang duidelijk worden wat die burgerlijke redelijkheid óók inhield (en altijd ingehouden had): onderdrukking, uitbuiting, vernietiging - die vormen van meet af aan de dialectische keerzijde van Verlichting en Vooruitgang. De eerste vormen van protest tegen menselijk leed dat is veroorzaakt door sociale omstandigheden dateren niettemin van vóór Hobbes. Maar dat protest was machteloos, óók waar het literair gearticuleerd werd, alleen al omdat er voor de armste delen van de bevolking geen mogelijkheden waren het lot in eigen hand te nemen.

De belangrijkste ‘wetenschappelijke’ en literaire vormen van protest tegen het sociale onrecht in de zestiende eeuw zijn te vinden in de staatsutopieën van Thomas Morus (1478-1535) en Tommaso Campanella (1568-1639) en - speciaal in ons land - in de balladen en refreinen van enkele rederijkers.

De genoemde utopisten zagen de oorzaak van al het menselijk leed niet, zoals Hobbes, in de wolfsnatuur van de mensen, want daar geloofden zij niet in, nee de mensen waren van God verlaten. Tot (geld)wolven werden ze gemaakt door de goddeloze omstandigheden: wie in leven wilde blijven moest anderen wel naar het leven staan. De hoofdschuldige was in hun ogen het eigendom. In het verlangen naar bezitsuitbreiding zagen zij bovendien de oorzaak van de vele oorlogen in deze periode. In hun ideale staten was er daarom voor privé-eigendom geen plaats.

Morus en Campanella meenden dat er bij een redelijke, niet op het maken van winst gerichte organisatie van de arbeid voldoende goederen en levensmiddelen zouden zijn voor iedereen. Wel gold in beider utopieën ook voor iedereen de arbeidsplicht. Voor individuele vrijheid was geen ruimte. In Campanella's *Zonnestaat*, geïnspireerd op de strengste middeleeuwse kloosterorden, was het met die individuele vrijheid het droevigst gesteld, hij wilde liefst niets aan het toeval overlaten en alles met behulp van de techniek reguleren; zelfs droomde hij ervan het nageslacht door middel van eugenetische technieken te programmeren. Zo maakten beide utopisten, de een wat meer dan de ander, ongewild reclame voor de burgerlijke maatschappij in opkomst.

Eveneens voor beide utopisten geldt dat ze volstrekt voorbijgingen aan de feitelijke historische mogelijkheden. ‘De utopie van de renaissance is de geseculariseerde hemel van de middeleeuwen’, zegt Horkheimer.[17] En inderdaad verraden de ontwerpen van Morus en Campanella eerder heimwee naar de middeleeuwen, zij het dat dat heimwee doordrenkt was met een flinke dosis burgerlijk arbeidsethos, dan dat ze blijk geven van de praktische intelligentie die nodig was om werkelijk een einde te maken aan de bestaande ongerechtigheid. Beiden waren niet toevallig katholiek: Morus werd door Hendrik VIII terechtgesteld omdat hij de kerkelijke soevereiniteit van de koning weigerde te erkennen, Campanella was een hartstochtelijk voorstander van een pauselijk wereldrijk en ijverde tegen de ketters. Morus en Campanella zouden nu juist die burgerlijke initiatieven de kop hebben willen indrukken die enig perspectief boden op een humanere samenleving. Het werk van Machiavelli en Hobbes, die van dit half en half totalitaire utopisch gemijmer niets moesten hebben, is daarom veel progressiever.

Sociaal protest was er ook in het werk van enkele rederijkers. Tot de belangrijksten behoorden Cornelis Everaert (1480-1556), auteur van toneelspelen als *d'Onghelycke Munte* en *Tspel vanden crych* (=hebzucht), en Eduard de Dene (1505-1578), auteur van een uitvoerig *Testament Rhetoricael*, een verzameling liederen en refreinen. Hun werk moet men tegen dezelfde historische achtergrond zien als dat van Hobbes en de utopisten, meer in het bijzonder echter tegen de achtergrond van de ontwikkeling van de textielnijverheid in steden als Brugge, Gent en Yperen en de verpaupering van de mensen die in die nijverheid hun brood moesten verdienen. Omstreeks 1560 moet de verschrikkelijkste armoede hier een massaverschijnsel zijn geweest, en de oorzaken daarvan lagen geenszins in de spelingen van de natuur.

De mensen - schrijft De Dene - worden gekweld door ‘drie scerpsnydende zweerden/oorloghe, dierste (=duurte van levensmiddelen), peste’, maar bovenal geldt: ‘Daer en es gheen bermherticheyt vpder eerden’. In het refrein waarvan die laatste zin de moraliserende stokregel is, laat De Dene er geen misverstand over bestaan wat de hoofdoorzaak is van die ‘onbarmhartigheid’. De bevolking lijdt honger, terwijl ‘de schueren zo vul zyn datter ouervloeydt’, want ‘(n)yemandt wil zyn graen tzynder tydt huut Meten (=in kleine hoeveelheden verkopen)’. De graankooplieden houden het graan namelijk vast om de prijzen op te drijven. De Dene maakt verder onder meer een toespeling op de belastingheffingen ten behoeve van de oorlogvoering, op niet nader aangeduide maar voor de tijdgenoot ook zo wel als muitende en rovende Spaanse soldaten herkenbare ‘vreimde gasten’ die ‘onse leeftocht’ stelen, en op de concurrentie tussen de rijken als gevolg waarvan de ‘broederlicke liefde’ wel ‘moet verghaen’.

Een refrein als ‘Daer en es gheen bermherticheyt vpder eerden’ is vermoedelijk eerder van belang als historisch do-

cument dan als literair werkstuk. Het geeft een scherp beeld van de armoede halverwege de zestiende eeuw, al heeft de lezer veel historische achtergrondkennis nodig om allerlei zaken te begrijpen die voor de toenmalige lezer vanzelfsprekend waren. (De lectuur van Erich Kuttner's beroemde studie *Het hongerjaar 1566* lijkt in dit verband onontbeerlijk.)

Met utopisten als Morus en Campanella hebben kritische rederijkers als De Dene en Everaert gemeen dat ze Hobbes' 'oorlog van allen tegen allen' niet herleiden tot een onveranderlijke egoïstische natuur van de mensen. Dat die elkaar naar het leven staan heeft in hun visie alles van doen met verschijnselen die betrekkelijk nieuw zijn: eigendom, geld, winststreven, woeker, corruptie. Die verschijnselen worden geïnterpreteerd als strijdig met de oude christelijke principes: 'wouckere heeft liefde totten naesten doodt' (De Dene). God kan alle ellende niet verweten worden, die immers 'verleent spys en dranck zoo hy oyndt dede'. In tegenstelling tot 'vpder eerden' is er 'jnder Eerden' wel degelijk 'bermhertichede'. De Dene constateerde dan ook dat 'gods wet, en der natueren (...) jn discoordt (=verstoord)' zijn, hetgeen misschien nog het duidelijkst blijkt uit de corruptie van de geestelijkheid: 'Symonnie die heeft gods liefde verbeten'.

Het referentiekader vanwaaruit De Dene zijn kritiek formuleert is blijkbaar dat van een samenleving waarin Gods wetten niet verstoord waren: de middeleeuwse. Het ligt dan ook voor de hand dat oorlog, honger en armoede, alle gevolgen kortom van de verstoring van de oude 'natuurlijke' orde, hem niet op de burgerlijke gedachte brengen om als schrijver een strategie van natuur*beheersing*, respectievelijk natuur*ontplooiing* na te streven. Dat zou in de Nederlandse literatuur pas gebeuren in de niet-geëngageerde, autonome poëzie van de renaissance-dichters.

Autonome kunst

Het middeleeuwse organische maatschappijmodel vertoont structurele overeenkomsten met het model van het handwerk. Zoals het eerste de weerspiegeling is van ‘toevallige’, niet bewust gestructureerde afhankelijkheidsverhoudingen tussen de verschillende standen, zo toont het handwerk een ‘naïef’ samenwerkingsverband tussen de verschillende lichaamsdelen, vooral tussen hoofd en handen. Die handen gehoorzaamden de ambachtsman op dezelfde onbewuste, namelijk louter op oefening gebaseerde manier als de boeren de vaak gedetailleerde arbeidsvoorschriften van de grondbezitters zonder morren en als vanzelfsprekend opvolgden. In beide gevallen is er sprake van een gehoorzaamheid die niet hoeft te worden afgedwongen, in beide gevallen gaat het om handelingen die niet (met het oog op een verhoging van de arbeidsproduktiviteit) bewust worden ontleed, om vervolgens op een nieuwe, efficiëntere manier weer met elkaar in verband te worden gebracht. Een (bewuste) *verhouding* tot de natuur is in die omstandigheden uitgesloten.

Het perspectief vanwaaruit zo'n verhouding wel mogelijk is ligt noodzakelijkerwijs buiten die natuurlijke orde. Wie zich daaruit bevrijd heeft of er door anderen met geweld uit is bevrijd, wordt zelfs genoodzaakt tot die verhouding, dus ook tot willekeurig gedrag. In die nieuwe situatie verliezen traditionele motiveringen en rechtvaardigingen gaandeweg hun kracht. Het eigen belang komt in de plaats van het gemeenschapsbelang, het *inzicht* in hoe dat belang het best gediend wordt in de plaats van het *geloof* dat men op elkaar is aangewezen - een geloof dat in het feodale tijdperk overigens nog de uitdrukking was van een feitelijke stand van zaken.

Pas in die nieuwe historische context is autonome kunst mogelijk. Voor de opkomst van de vierde stand was de kunstenaar, als die al zo genoemd mocht worden, een ambachtsman in dienst van een feodaal-christelijke samenleving. Artistieke technieken werden net zo onbewust, op een louter door de traditie geheiligde wijze toegepast als andere handwerktechnieken, iets bijzonders was de kunstenaar nog allesbehalve. Autonome kunst vereist een breuk met die traditie. Het anonieme en het onbewuste moeten uit het maakwerk verdwijnen, de kunstenaar dient zich willekeurig te verhouden tot zijn innerlijke natuur en zijn materiaal. Dat kan pas als de kunstproduktie niet langer is ingebed in een maatschappelijke orde waarin zowel de doelen als de middelen steeds 'gegeven' zijn, als er met andere woorden een bevolkingsgroep is die zichzelf doelen kan stellen en die dankzij die vrijheid de mogelijkheid kan ontdekken van een niet-instrumentele verhouding tot de natuur. Het ontstaan van een autonome kunst is dus afhankelijk van een 'autonome' bevolkingsgroep, van mensen die dankzij eigen bezit of de hulp van een mecenas zijn vrijgesteld van het verrichten van lichamelijke arbeid. Want pas als de dwang tot zelfhandhaving wegvalt komt er tijd en kracht, ook denkkracht, vrij waarin en waarmee een liefdevolle omgang met de natuur kan worden bewerkstelligd, een omgang waarin - zoals Marx het uitdrukte[18] - de 'inherente maat' van de dingen kan worden gerespecteerd. Aan die voorwaarde wordt in de westerse maatschappij het eerst voldaan in het vroeg-kapitalistische, vijftiende-eeuwse Italië, in het zogenaamde quattrocento. Eind zestiende eeuw is dat in ons land ook het geval.

Het idee dat kunst een medium van zelfverwerkelijking kan zijn ontstaat aldus op klassegebonden wijze. Zoals het idee van een rijk der vrijheid alleen kon opkomen bij mensen die uit de praktijk van het leven al iets van die vrijheid

kenden, zo was vrijheid tegenover de communicatieve taal, die toch een voorwaarde is voor *literair* taalgebruik, alleen mogelijk voor mensen die op zijn minst op bepaalde tijden vrij waren van de vanzelfsprekende dwang van de communicatieve interactie. Die vrijheid was in Nederland tegen het einde van de zestiende eeuw het privilege van de bezittende burgerij.

Al een vluchtige blik op de levensgeschiedenissen van mensen als P.C. Hooft (1581-1647) en Constantijn Huygens (1596-1687) - onze belangrijkste renaissance-dichters - maakt duidelijk dat hun genie zich heeft kunnen ontwikkelen dankzij de omstandigheden waarin zij opgroeiden. Beiden kregen een veelzijdige, ondogmatische en kosmopolitische opvoeding, die weliswaar bedoeld was als voorbereiding op een hoog bestuurlijk ambt of een commerciële carrière, maar daarbij nog zoveel ‘onfunctionele’ elementen bevatte dat ze tegelijk een uitstekende voedingsbodem kon zijn voor een belangrijk dichterschap. Huygens' jeugdautobiografie geeft een goed beeld van zo'n opvoeding, en daarmee tevens van de specifieke historische en maatschappelijke voorwaarden voor een poëzie als de zijne.

Huygens is de eerste om - in alle bescheidenheid - te verklaren dat de snelle vorderingen die hij als kind maakte op het gebied van het lezen, het schrijven en de muziekbeoefening niet te danken waren aan enige bijzondere begaafdheid zijnerzijds, maar aan de raadgevingen van zijn vader en diens boven alle lof verheven studiesysteem. Kenmerkend voor de manier waarop de jonge Huygens zich onder leiding van bekwame, gespecialiseerde (en bij het gezin Huygens inwonende) leermeesters met de meest uiteenlopende zaken bezighield, was namelijk dat die nog vrijwel nergens bepaald werd door klasse-strategische (politieke of economische) doeleinden. Daardoor konden die activiteiten nog in hoge mate in dienst staan van de zelfverwerkelijking.

Daardoor is het ook verklaarbaar dat de inspanningen die Huygens zich op (in onze ogen) absurd jeugdige leeftijd getroostte om zich in het Frans, het Latijn, het musiceren, het dansen, het paardrijden en wat al niet meer te bekwamen, voor hem kennelijk niet het karakter hadden van iets vervelends, van iets dat je nu eenmaal aan je stand verplicht bent. Hij wordt integendeel niet moe zijn vader en zijn leermeesters te danken voor de gelukkige jeugd die hij heeft gehad, en wel op een toon die volstrekt vrij is van de hypocriete onderdanigheid die we later bij burgerlijke zedenmeesters als Van Effen en Van Alphen tegenkomen.

Voor P.C. Hooft geldt iets vergelijkbaars. Het was de bedoeling dat hij in de voetsporen van zijn vader en zijn grootvader zou treden, dat hij zich zou toeleggen op de handel in graan en olie; maar ook bij hem was de opvoeding daar nauwelijks op gericht: in deze periode van de geschiedenis investeerde een deel van de bezittende burgerij nog lang niet alle energie in zakelijke, rendabele aangelegenheden. Hendrik Jan Spiegel bij voorbeeld - wel Hoofts belangrijkste intellectuele mentor - was weliswaar koopman, maar hij 'beschouwde de winst uit zijn bedrijf in de eerste plaats als een middel om rust en ruimte voor lezen en dichten te verwerven. Bestuurlijke ambten die hem werden aangeboden (bij voorbeeld dat van raad in de Admiraliteit te Hoorn) wees hij steevast van de hand.'[19] Maar het kan wel al als een teken aan de wand worden beschouwd dat hem dat als gebrek aan burgerzin werd aangewreven.

De periode waarin een opvoeding en een vorming als die van Hooft en Huygens mogelijk was, heeft maar kort geduurd. De doeleinden van die opvoeding en die vorming waren zeker óók op deelneming aan het maatschappelijke verkeer gericht, maar niettemin waren die kennelijk nog zo organisch verbonden met het idee van een individuele zelfverwerkelijking dat ze niet abstract-disciplinerend inwerk-

ten op de opvoedings- en vormingsmethoden. De burgerlijke pedagoog uit deze tijd stond nog niet voor de keuze of hij ‘de stof’ of ‘het kind’ centraal moest stellen, dus kon hij ook niet voor de verleiding bezwijken om zo ondubbelzinnig voor het kind te kiezen dat hij de eis van een minimale zakelijke discipline al als een autoritaire aanslag op de onbedorven kinderziel kon voorstellen. Spelen en leren gingen voor figuren als Hooft en Huygens nog samen, zonder dwang die als vervelend werd ervaren. Dat is de ideale voedingsbodem waarin een autonome poëzie kon gedijen, een poëzie waarin spel en ernst, lustbeleving en zelfbeheersing een totdantoe ongekende verbinding aangaan.

Ontdekking van het bijzondere; de dood als incident

In de renaissance-literatuur is er voor het eerst sprake van een bewuste distantiëring van de omgangstaal. De dichters doen dat door zich te oriënteren op vormvoorschriften die harmonie en eenheid moeten bewerkstelligen, maar die met de specifieke kwaliteiten van het Nederlands niets van doen hebben. Toch zou het onjuist zijn die formele gerichtheid enkel op te vatten als een vrijwillige beknotting van de dichterlijke vrijheid: het idee van die vrijheid kan namelijk pas ontstaan vanuit een positie die buiten het 'natuurlijke' taalgebruik ligt. Die vormvoorschriften hadden het karakter van een uitdaging, verreweg het belangrijkst was hun emancipatorisch potentieel: wie probeerde aan die voorschriften te voldoen, kon totdantoe volstrekt onbekende mogelijkheden van de taal ontdekken. De ontdekking dat men de woorden naar zijn hand kan zetten, dat men met de taal kan spelen, dat men de woorden zodanig kan kiezen en ordenen dat ze een individuele ervaring uitdrukken, was anders onmogelijk geweest. Om een perspectief te krijgen op een bewuste synthese van natuur en rede in het literaire taalgebruik was het nodig dat aan de naïeve eenheid tussen beide in het middeleeuws taalgebruik een einde werd gemaakt.

Het burgerlijke streven naar harmonie zal - óók in de literatuur - wel mede zijn ingegeven door de behoefte zich van de boeren te onderscheiden, maar het is nauwelijks voorstelbaar dat dat de enige drijfveer is geweest. Belangrijker moet de sensatie zijn geweest dat de concentratie op de vormvoorschriften macht over de taal verschafte. Afwijkingen en onregelmatigheden bleek je bewust te kunnen creëren in plaats van ze maar gewoon voor lief te moeten nemen. In het sonnet, de belangrijkste lyrische dichtvorm

van de renaissance, is het voorgeschreven jambische metrum bij voorbeeld de voorwaarde voor een antimetrie. Meer in het algemeen: pas tegen de achtergrond van een metrische regelmaat worden ritmische variaties, vertragingen en versnellingen realiseerbaar. Wel levert die voorgeschreven regelmaat voortdurend het gevaar op van gekunsteldheid, maar de betere dichters wisten daaraan te ontkomen. Iemand als Hooft is er in zijn sonnetten bij voorbeeld in geslaagd de jambische regelmaat (die wel op een natuurlijke wijze aansluit op de Romaanse talen maar niet op de Germaanse[20]) te handhaven zonder in de paradepas te vervallen.

Voor Hooft zijn de alexandrijn, het rijmschema en de wending (volta) tussen octaaf en sextet geen normatief uitgangspunt; hij werkt er daarentegen als het ware naar toe vanuit de taalmogelijkheden van het Nederlands. De genreregels zijn bij hem dan ook vrijwel nergens hinderlijk dominant. De zinnen, hoe gecompliceerd van structuur ze ook mogen zijn, lopen vloeiend en vertonen geen dwaze syntactische omzettingen ter wille van metrum of rijm. De dichtpraktijk van Hooft staat niet onder een dwingende rationalistische controle die de taal van buitenaf civiliseert. Regelmaat en evenwicht worden niet verordonneerd (zoals bij de Franse Pléiadedichters via wie het sonnet in de Nederlandse poëzie werd geïntroduceerd), maar vloeien voort uit de beweging van de taal; ze zijn nooit vooraf gegarandeerd maar vormen het resultaat van maakwerk.

Hoofts verhouding tot de taal is nieuw: hij tast haar af naar mogelijkheden die in de richting voeren van de algemeenheden van het genre, zodat de schijn ontstaat dat die geweldloos en vloeiend uit de beweging van de taal oplichten. Ter illustratie citeer ik het volgende beroemde sonnet uit 1610:

Geswinde grijsart die op wackre wiecken staech,
De dunne lucht doorsnijt, en sonder seil te strijcken,
Altijdt vaert voor de windt, en ijder nae laet kijcken,
Doodtvijandt van de rust, die woelt bij nacht bij daech;
Onachterhaelbre Tijdt, wiens heten honger graech
Verslockt, verslint, verteert al watter sterck mach lijcken
En keert, en wendt, en stort Staeten en Coninckrijcken;
Voor ijder een te snel, hoe valdij mij soo traech?
Mijn lief sint ick u mis, verdrijve' jck met mishaeghen
De schoorvoetighe Tijdt, en tob de lange daeghen
Met arbeidt avontwaerts; uw afzijn valt te bang.
En mijn verlangen can den Tijdtgod niet beweghen.
Maer 't schijnt verlangen daer sijn naem af heeft gecreghen,
Dat jck den Tijdt, die jck vercorten wil, verlang.

Dit sonnet is exemplarisch, niet alleen voor de poëzie van de renaissance, maar voor de grote burgerlijke kunst als zodanig. Het is een gave demonstratie van het door veel theoretici (onder anderen Hauser[21]) geformuleerde inzicht dat de renaissancistische kunst zich van de middeleeuwse onderscheidt doordat ze de nevenschikkende verbanden tot onderschikkende concentreert en zodoende eenheid bewerkstelligt. Deze regels zijn zo onvergetelijk mooi omdat Hooft erin geslaagd is (op een niveau dat in onze poëzie pas op de drempel van de moderne literatuur, door Kloos, enigszins benaderd wordt) met behulp van algemene genreregels een ritmisch en klanktechnisch uitgebalanceerde, in alle opzichten geconcentreerde, spannende en met de semantische laag van de woorden logisch verbonden taalstructuur te creëren, waarin die regels zelf vrijwel spoorloos zijn ondergegaan. De regels worden er benut om de uitdrukkingsmogelijkheden van de omgangstaal te vergroten en te differentiëren, maar die omgangstaal blijft het uitgangspunt. Zoals alle gro-

te burgerlijke kunst is Hoofts poëzie erop uit de genreregels zo veel mogelijk van hun opdringerigheid te ontdoen. Ze vormen hoe dan ook een dood element in de tekst, maar Hooft maakt van die dood een vluchtig incident, een voorwaarde voor het leven.

In dit sonnet gebeurt dat op het ritmische vlak door de afwijkingen van de alexandrijn (waarbij de cesuur in het midden van de versregel ‘moet’ vallen) in de verzen 1, 12, 13 en 14; door de antimetrieën in de verzen 3, 4, 5 en vooral 7, waar het antimetrische ‘Staeten’ tevens allitereert met ‘stort’ en ‘sterck’. Op het vlak van de klank gebeurt dat vooral door de rijm verdoezelende enjambementen in de verzen 5, 9 en 10. Bovendien heeft de verhouding tussen octaaf en sextet in dit sonnet niets kunstmatigs: de tegenstelling tussen beide volgt volstrekt logisch uit de opbouw van het octaaf. Want nadat de suggestie van de snelheid waarmee de tijd verloopt een climax heeft bereikt in vers 7, en na de rustige maar droevige constatering van het lyrisch subject dat zijn tijdservaring daar het precieze tegendeel van vormt, kán er in feite alleen nog maar een verklaring voor die uitzonderlijke, zij het iedereen bekende ervaring komen. Die verklaring ligt, uiteraard, in het liefdesverlangen.

Iets van de tragische machteloosheid om één te worden met de geliefde, die in veel moderne poëzie - op superieur niveau bij Gorter - van zo'n fundamentele betekenis is, is ook bij Hooft al bespeurbaar. Maar het verschil is van groter belang: in de moderne poëzie ligt de oorzaak van die machteloosheid ook altijd bij de dichter zelf, in het bijzonder in diens onvermogen om de taal zodanig onder stroom te zetten dat het contact *in de taal* tot stand komt. Bij Hooft is dát gevoel van machteloosheid nog niet te bekennen: de schuld ligt geheel en al bij de onvermurwbare ‘Tijdtgod’, die de geliefde voorlopig op afstand houdt. Hoofts houding tegenover de taal heeft nog niets tragisch. Het idee dat poëzie een

medium kan zijn waarin in tijd of ruimte ver verwijderde personen of dingen een soort onmiddellijke presentie kunnen krijgen, bestond voor Hooft nog niet. De afstand tot de geliefde is onoverbrugbaar, haar afwezigheid ligt in de orde van de dingen - de dichter legt zich daar bij neer. Van enige wanhoop is geen sprake. Eerder lijkt het alsof hij de verwoording van zijn liefdesverlangen hoofdzakelijk gebruikt als aanloop voor een demonstratie van zijn superioriteit tegenover de taal, voor het maniëristisch etymologisch woordenspel in de twee slotregels.

Vanuit het perspectief van de moderne dichter schuilt daarin iets naïefs. Die legt zich juist niet langer neer bij alles wat een geluksvervulling in het heden in de weg staat. Die afwezigheid is de drijfveer van zijn werk: *in* het werk tracht hij haar ongedaan te maken. Die actievere houding berust op de hoop, of misschien liever de ervaring dat zoiets inderdaad mogelijk is. En op het al dan niet intuïtieve inzicht dat wat er aan het leven ontbreekt op zijn minst mede veroorzaakt wordt door de afhankelijkheid van verzelfstandigde maatschappelijke instellingen en in het maatschappelijk verkeer gecodificeerde taalvormen. Tot tweede natuur geworden vervreemden die instellingen en die vormen de mensen van hun eerste natuur. Als er in het moderne schrijven één gemeenschappelijke inzet is, is het wel de poging die vervreemding schrijvend ongedaan te maken, de poging te ontkomen aan de willekeurige, op onderwerping gerichte definiëring van mensen en dingen. Vandaar het belang van *on*willekeurige technieken in de moderne literatuur, niet pas bij Proust, Joyce, Kafka of de surrealisten maar al vanaf de romantiek: langs die weg kan het onderdrukte aan de oppervlakte komen. Voor Hooft lag de situatie echter nog wezenlijk anders, hij kende enkel het goddelijke of natuurlijke toeval. Dat de beheersing daarvan tot iets anders dan aards geluk aanleiding kan geven is, zeker vanuit burgerlijk per-

spectief, nog niet te voorzien.

‘Maer 't schijnt verlangen daer sijn naem af heeft gecreghen,/Dat jck den Tijdt, die jck vercorten wil, verlang’, schrijft Hooft. Aan het heden heeft hij geen boodschap, daar wil hij juist niet in leven. De moderne dichter richt daarentegen al zijn weerzin tegen de omstandigheid dat het hem niet wordt vergund *in* het heden te leven. Vanaf Hölderlin en Baudelaire is het verlangen dáárop gericht, niet op iets dat nog in een verre toekomst ligt.

Hölderlin schrijft:

> Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
> Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
> Auf schwankem Kahne der See.

En Gerrit Kouwenaar:

> eenvoudig
>
> Als men ligt
> moet men opzitten
>
> als men zit
> moet men opstaan
>
> als het zondag is
> moet men maandag
>
> als het zomer is
> moet men najaar
>
> als men lezen wil
> moet het licht uit

als men vrij vraagt
moet men tekenen

bij het kruisje -

Wie altijd van alles *moet*, is oud en gaat dood voor hij er erg in heeft. In die dwangsituatie is vrijheid een gunst; men dient er een verzoekschrift voor in te dienen. Maar zolang vrijheid alleen een uitzonderingstoestand is, een soort functie van de normale toestand van onvrijheid, staat ze ook onder de druk van die onvrijheid. Het verzoekschrift is dan tegelijk een doodvonnis. Werkelijke vrijheid is alleen mogelijk in een heden dat niet langer gedefinieerd wordt in termen van een verleden of een toekomst. Tegen al die definities richt zich de moderne schrijver: 'Vorwärts aber und rückwärts wollen wir/Nicht sehn.' In plaats van - zoals Hooft - het heden te willen verkorten, wil hij het verlengen, en wel door het te *ontbinden* ('Und immer/Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht'), door het vrij te maken van de (taal)dwang die er op rust. Als er iets van dat heden in leven wil blijven, moet het paradoxaal genoeg worden gedood. Dat doet de moderne schrijver. Die vertaalt het heden (in 'dode' woorden), of wat op het zelfde neerkomt: die wekt die dode woorden tot leven. 'Van alle maken is doodmaken/wel het volmaaktste' (Gerrit Kouwenaar).

Met deze diametraal verschillende houdingen tegenover het toeval, de tijd en de taal corresponderen evenzeer verschillende houdingen tegenover de dood - het fundamenteelste toeval dat er überhaupt bestaat. Voor de moderne dichter is de dood niet langer een eenmalige gebeurtenis, eerder lijkt hij permanent aanwezig. Hij huist namelijk in al die politieke, economische, sociale en culturele instellingen die het leven van de mensen reglementeren, die alles wat zij 'spontaan' willen al in een vroeg stadium kanaliseren of aan

banden leggen. Algemene regels, die voor de renaissancedichter nog de krachtbron zijn vanwaaruit hij de elasticiteit en gedifferentieerdheid van de taal gaat onderzoeken (ten einde de uitdrukkingsmogelijkheden van die taal te vergroten), worden nu ervaren als het negatieve bij uitstek, ze onderdrukken spontaniteit, argeloosheid, eigen initiatief. Voor de schrijver is die aanwezigheid van de dood er natuurlijk allereerst een op het vlak van de taal. Wil hij instaan voor het leven, dan zal hij voortdurend op zijn hoede moeten zijn dat hij niet onbewust het slachtoffer wordt van coderingen van de taal die onherroepelijk verhinderen dat in zijn werk de specifieke ervaringen worden vastgelegd waar het hem om te doen was.

Voor de vroeg-zeventiende-eeuwse dichter bestond dat probleem helemaal niet. In de vorm van verzelfstandigde maatschappelijke instellingen was vervreemding van het leven nog niet ervaarbaar, de ingreep van de dood in het leven, en zo indirect in het werk, had nog een eenmalig, natuurlijk karakter. Een gedicht als Huygens' *Dagh-werck* kan dat verduidelijken. Na de dood van zijn vrouw, zijn ‘Sterre’ (in 1637), was Huygens niet meer in staat het gedicht, waar hij met onderbrekingen ruim tien jaar aan had gewerkt, te voltooien. Wel schreef hij er een jaar later een slot aan. De laatste regels daarvan luiden:

> Ey, Sterre, noch. Wat noch? Sy is geen' Sterre meer;
> Sy treedt op Sterren. Troost, troost, vrienden, die mijn' reden
> Van schrick en haer te bergh gevoelt hebt in uw' leden,
> Soo immer levend lit van levend lit geschroeft
> Uw uyterste geweld van lijden heeft geproeft;
> Kent wat ick lijd', en troost: Mijn wederwilligh spreken
> en sal den stracken draed van uw gesegh niet breken:
> Tot spreken hoort noch kracht; de mijne gaet te niet:
> Spreeckt, vrienden, ick...

> Daer light mijn' plompe Penn; en, moet sy weer te ploegh,
> Sy sal niet leveren als leeden-lied en lijcken.
> Maer, Leser, 't kan bestaen; meer waer meer als genoegh:
> Waer 't kind volmaeckt, ten sou sijn' Vader niet gelijcken.

Het gebaar waarmee Huygens de pen neerlegt heeft iets theatraals: omdat hij tot niets anders in staat is dan het schrijven van een klaaglied doet hij er maar liever het zwijgen toe. In plaats van een werkelijke voltooiing besluit hij nu met het bekende sonnet ‘Op de dood van Sterre’, dat qua zelfbeheersing en virtuositeit in geen enkel opzicht onderdoet voor bij voorbeeld *Dagh-werck*: de dood heeft de tekst niet werkelijk aangetast, hij blijft iets uiterlijks. Wel laat hij er de dichter van afzien verder te dichten, maar hij slaat hem niet met stomheid. Zijn formele virtuositeit is geen enkel ogenblik in gevaar. Het idee dat het gedicht zou kunnen mislukken, ja dat de mislukking misschien wel wezenlijk is voor het dichterschap (zoals in de moderne tijd niet ten onrechte wel gedacht wordt) is hem nog volkomen vreemd. ‘Op de dood van Sterre’, een door Petrarca geïnspireerde smeekbede om weer snel bij zijn vrouw te mogen zijn (in de hemel), wijkt in geen enkel opzicht essentieel af van gedichten die naar aanleiding van volstrekt andere ervaringen zijn geschreven; het gedicht bevat veel gecompliceerde grammaticale en stilistische patronen en woordspelingen en is uiterst gedistantieerd geschreven. En toch heeft dat alles niets beschamends. De onvolmaaktheid van het leven en de mensen, waar Huygens in de laatste regel van *Dagh-werck* over spreekt, dwingt nog niet tot volmaaktheid van de tekst. Pas als leven en dood een ervaarbaar kunstmatig karakter krijgen, krijgt die formele, volgens alle regelen der kunst verwoorde rouw iets onaanvaardbaar beschamends. Dat is de situatie waarmee de moderne dichter te maken heeft.

Terwijl de dood tegenwoordig structureel met het leven is verbonden, overal en continu als integraal moment van het vervreemde leven ervaarbaar, is de biologische dood van het individuele leven losgerukt. Rilke constateerde al dat het verlangen naar een eigen dood hoe langer hoe zeldzamer werd. ‘Nog een beetje geduld en hij zal even zeldzaam zijn als een eigen leven’ (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*). De geschiedenis van de twintigste eeuw heeft die profetie op bloedige wijze bewaarheid. En misschien is het allemaal nog erger dan Rilke vreesde. Menigeen lijkt de anonieme dood, als willekeurige afsluiting van een anoniem leven, als vanzelfsprekend te hebben geaccepteerd. Het door Mitscherlich geconstateerde ‘onvermogen tot rouwen’ heeft daar alles mee te maken. Rouw heeft vaak in de intiemste betrekkingen het obligate karakter aangenomen van de via de media gecoördineerde twee-minuten-stilte waarmee de oorlogsslachtoffers herdacht worden. Maar voor de doden betekent zo'n tot beleefdheidsformule verstarde rouw evengoed een trap na als het zwijgen dat resulteert uit de succesvolle, door schuldbewustzijn veroorzaakte collectieve verdringing. In die situatie neemt de schrijver die het zwijgen doorbreekt én de beleefdheidsformules negeert het op voor de doden, meer in het algemeen: voor iedereen die tot zwijgen is gebracht. Hij is er zich van bewust dat die anonieme, verdingmatigde dood toch altijd een individu treft. En dat een formele, clichématige toon die anonimiteit verdubbelt. En, ten slotte, dat die verdubbeling altijd een rechtvaardiging inhoudt.

Voor de renaissancedichter lag dat allemaal nog heel anders. De dood had voor hem een toevallig en incidenteel, niet een systematisch en permanent karakter.[22] Om zijn ervaringen te kunnen verwoorden was de oriëntatie op algemene regels nog noodzakelijk. De humaniteit van de poëzie van dichters als Hooft en Huygens schuilt in het feit dat ze

erin geslaagd zijn de schijn te wekken dat dat algemene pas ontstaat uit de beweging van het bijzondere, terwijl het in werkelijkheid toch al in de vorm van genreregels gegeven was. Zij hebben de tegenstelling tussen het algemene en het bijzondere, tussen geest en lichaam, in hun poëzie opgeheven, en daarmee tegelijk impliciet het liefdesideaal waargemaakt waar Hooft ook expliciet voor opkwam. Dat ideaal bestond voor hem, in navolging van de Florentijnse neoplatonici (Ficino), uit een samengaan van 'liefde' en 'minne', platonische en zinnelijke liefde, stoïcijnse zelfbeheersing en eros. Hooft mag terecht gelden als de eerste literaire kunstenaar van het Nederlandse taalgebied: hij heeft de synthese van natuur en rede op het voor zijn tijd hoogst denkbare niveau gerealiseerd. Volgens Oversteegen begint bij Hooft zelfs 'een emancipatie van de noord-europese litteratuur, een aansluiting bij het verleden (d.w.z. bij de poëzie die de spontane beweging van de eigen taal volgt), zonder dat het raffinement van de nieuw gegroeide renaissancevormen opgegeven wordt. Bij hem, en bij zijn iets jongere landgenoten, wordt de poëzie in de landstaal een poëzie op europees niveau.' De Noordeuropese lyriek kan zich nu pas 'gaan ontwikkelen in een richting die niet óf volkskunst óf kunstemakerij is.'[23]

Scheidingen

De hierboven geschetste ontwikkeling verzandde in Nederland helaas wel al gauw in kunstemakerij. In de tweede helft van de zeventiende eeuw traden er onder invloed van ontwikkelingen in Frankrijk in ons land verstarringsverschijnselen op die door de literatuurgeschiedenis onder de noemer ‘Frans classicisme’ tot literaire stroming zijn verheven. ‘Gladheid en zoetvloeiendheid, het gladgepolijste vers, uiterlijke sierlijkheid en fijnheid van vorm, resultaat van het polissez, repolissez toujours, wordt het summum van de dichtkunst’[24] in deze periode. Maar met zo'n typering is nog niet veel gezegd; al helemaal niet over de oorzaken van die verstarringsverschijnselen. Daarvoor zal het nodig zijn de veranderingen in beeld te brengen die zich in de maatschappij hebben voltrokken, vooral ook waar het de functie van de kunst betreft.

In het tweede deel van zijn omvangrijke studie *Naturbeherrschung am Menschen* (1974) heeft Rudolf zur Lippe dat geprobeerd. Hij analyseert daar de veranderingen die zich in Frankrijk hebben voltrokken op het gebied van de politiek en de economie, de sociale filosofie, de gedragsvormen en de hofdans (waar het hem om begonnen is) en komt tot de conclusie dat die veranderingen allemaal hetzelfde patroon vertonen. Het is een patroon van scheidingen Waar lichaam en geest, verstand en gevoel, natuur en rede oorspronkelijk nog in één persoon samenwerkten, worden die nu eerst van elkaar losgemaakt om vervolgens verdeeld over verschillende personen weer op elkaar te worden betrokken. In die nieuwe situatie is de samenwerking verbroken: de rede komt autoritair, van buitenaf organiserend tegenover het lichaam te staan.

Van doorslaggevend belang, ook voor de andere sectoren

van het leven, zijn die veranderingen in de economie. Voor ik die wat uitgebreider schets, is het wellicht nuttig eerst nog enige aandacht te besteden aan het eerste deel van Zur Lippes studie, dat gewijd is aan het Italiaanse quattrocento. Zijn beschouwing over het koopmanskapitaal maakt duidelijk hoe het idee van een produktieve samenwerking tussen natuur en rede in de kunst van de renaissance kon ontstaan.

In het quattrocento is er nog geen sprake van een kapitalistische produktie in eigenlijke zin, en wel omdat de warenproduktie nog niet afhankelijk is van het kapitaal. Het enige kapitaal dat er is, is koopmanskapitaal. Dat krijgt wel de beschikkingsmacht over de arbeid maar verandert de produktie*wijze* niet ingrijpend. Het verzorgt de aanvoer van grondstoffen en de afzet naar andere Europese landen en de Oriënt. Van een in de produktiemiddelen opgehoopt kapitaal is echter nog geen sprake. Vaak zijn de werktuigen zelfs het eigendom van de arbeiders. Die zijn alleen van de werkgevers afhankelijk voor de lonen. Bovendien worden hun primaire behoeften niet via de handel bevredigd: hun kleding bestaat niet uit geïmporteerde stoffen en een belangrijk deel van de bevolking, niet alleen op het platteland, voorziet in de eigen voedselproduktie. Voor zover de arbeiders onder elkaar produkten ruilen of aan derden verkopen, nemen ze zelf de verkoop op de markten voor hun rekening. Waar er überhaupt sprake is van ruil en waar, betreft het de eenvoudige warenproduktie en de eenvoudige ruil.

De grote kooplui zijn in het reproduktieproces van de meeste mensen helemaal niet ingeschakeld. Hun winsten vloeien dan ook niet voort uit de meerwaardevorming in het produktieproces, maar worden in de circulatiesfeer gevormd; ze hangen nog in hoge mate af van de toevallige omstandigheden van koop en verkoop. De handel speelt zich af in een soort persoonlijk duel, niet via een op de hele maatschappij betrokken markt. Persoonlijke eigenschappen

als lef, brutaliteit, handigheid en kennis van de specifieke aanlokkelijke kwaliteiten van de waar spelen daarbij een grote rol. De handel is het avontuurlijke domein van de elites, hij wordt vrijwel uitsluitend gevoerd in luxe-artikelen: kostbare stoffen, juwelen, kruiden. Tegelijk met die artikelen eigent men zich nieuwe kennis, een nieuwe taal, nieuwe mogelijkheden en nieuwe verlangens toe. Het gaat de handelaren natuurlijk wel om het maken van winst, maar een doel op zichzelf is dat nog geenszins. Het gebeurt met het oog op een meer gedifferentieerde en meer luxueuze consumptie, met het oog op plezier, genot en zelfontplooiing.

Alleen in kringen van het koopmanskapitaal kon men voldoende afstand nemen van de vanzelfsprekende leefwereld om op het idee te komen van een verhouding tot mensen en dingen die niet onder het dictaat van de fysieke reproduktie staat en die daardoor een ander dan een instrumenteel karakter kan hebben. Marx' mening dat de mens zich door zijn principiële vrijheid van het dier onderscheidt, in die zin dat het dier slechts onder de heerschappij van de onmiddellijke fysieke behoefte produceert, terwijl de mens ‘pas werkelijk produceert in vrijheid daarvan’, dat de mens ‘universeel produceert’, dus ook ‘naar de wetten van de schoonheid’[25], is als antropologisch wezenskenmerk onverdedigbaar, maar niet als historische mogelijkheid. Vanaf de renaissance bestaat die mogelijkheid.

Maar zoals gezegd, in de zestiende en de zeventiende eeuw treden er allerwege veranderingen op, allereerst op het gebied van de economie. Bestond er in de tijd van het koopmanskapitaal nog een scheiding tussen produktie en handel, in de zestiende eeuw wordt die scheiding gaandeweg opgeheven. Dat gebeurde in Frankrijk (en elders) vooral door toedoen van centralistische, tegen de feodale adel gerichte maatregelen van de koning. Langzaam maar zeker ontstaat er zodoende een circulatiesfeer als *functie* van de

produktiesfeer. De handel boet aan onzekerheid en avontuurlijkheid in, hij wordt minder afhankelijk van risico's en van de specifieke kwaliteiten van de handelaar. Door die institutionalisering van de handel, waarbij bij voorbeeld langetermijnafspraken en de gegarandeerde massale afname van een bepaald produkt door de monarch (voor het leger!) een belangrijke rol spelen, wordt planning van de produktie noodzakelijk. Naarmate de ruil immers steeds meer volgens afspraken verloopt, moet de handelaar zich ook vooraf van winst verzekeren. Dat kan hij alleen als hij er zich niet langer toe beperkt om produkten te kopen; hij zal zich met de produktie*wijze* moeten gaan bemoeien. In plaats van produkten moet hij arbeidskracht gaan kopen die hij naar eigen inzicht kan laten functioneren. Dat kan hij echter alleen als er mensen zijn die vrij over hun arbeidskracht kunnen beschikken. Die vrijheid krijgen de arbeiders eind vijftiende, begin zestiende eeuw in heel West-Europa, zij het doorgaans tegen hun eigen zin.

Het gaat hier om ‘de periode waarin grote massa's mensen plotseling en met geweld worden losgescheurd van hun bestaansmiddelen en als vogelvrije proletariërs op de arbeidsmarkt worden geslingerd. De onteigening van de grond van de producenten op het platteland, van de boeren, vormt de basis van het gehele proces (van de oorspronkelijke accumulatie van het kapitaal).’[26] De van hun land verjaagden worden in groten getale ‘bedelaars, rovers en vagebonden’[27], varende luyden, maar niet voor lang, want ze zijn nog maar amper van hun bestaansmiddelen beroofd of ze worden door wetten tegen het vagebondisme alweer tot de arbeid gedwongen. Van dergelijke wetten is zowel in Engeland (waartoe Marx zich in *Het kapitaal* beperkt), Frankrijk als Nederland (in 1537 onder Karel V bij voorbeeld) sprake. Het tot vagebonderen gedwongen landvolk wordt zo ‘door grotesk-terroristische wetten, met behulp van geseling,

brandmerk en foltering gedwongen tot de discipline die noodzakelijk is voor het stelsel van loonarbeid.'[28]

De kapitalist gaat nu de aanvankelijk los van elkaar functionerende produktieactiviteiten in één werkplaats, de manufactuur, bij elkaar brengen en van buitenaf op elkaar afstemmen. Zoals de koning zowel tegenover de arbeiders als tegenover de burgers op nationaal niveau centraliserend en coördinerend optreedt (bij voorbeeld door de invoering van een uniform muntstelsel, het heffen van belastingen en het in stand houden van een staand leger, dat ook ter beveiliging van de handel moet optreden), zo coördineert de kapitalist de activiteiten in de werkplaats. Er ontstaat daardoor een principieel andere verhouding tussen meesters, gezellen en leerlingen dan in de gilden. Daar was nog een 'begripsmatige en verbale verstandhouding nodig over alles wat er met het produkt gebeurd was en wat er nog te doen overbleef.'[29] Communicatie tussen de producenten was noodzakelijk. Dat verandert zodra de koopman de produktie gaat organiseren. Het aanvankelijk *met* elkaar werken verandert in een *naast* elkaar: iedereen is in dezelfde mate afhankelijk van de kapitaaleigenaar. Alleen vanuit zijn perspectief kunnen de logisch op elkaar volgende fasen van het produktie-proces tegelijkertijd worden waargenomen. Het werk van de afzonderlijke arbeiders vindt in dezelfde tijd en in dezelfde ruimte plaats, maar die tijd en die ruimte boeten elke concreetheid, elke bijzonderheid in omdat dat werk niet meer is ingebed in een geheel dat de arbeiders kunnen overzien, ja dat pas tot stand komt door de op elkaars werk afgestemde activiteiten. 'In plaats van de verschillende operaties door dezelfde handwerker in een chronologische opeenvolging te laten verrichten worden ze van elkaar losgemaakt, geïsoleerd, ruimtelijk naast elkaar geplaatst' (Marx).[30] Daardoor is communicatie tussen de producenten over een zich vormend geheel niet alleen overbodig, maar zelfs onmogelijk geworden.

De onderschikking van de arbeid aan het kapitaal houdt zodoende zowel een deling van lichamelijke en geestelijke arbeid over de verschillende klassen in, als een deling van die arbeid *binnen* de vertegenwoordigers van die klassen. Terwijl de kapitalist de geestelijke dimensie van de produktie aan de producenten onttrekt en deze monopoliseert, isoleert hij haar ook van de lichamelijk-zintuiglijke ervaring als zodanig. Daardoor wordt die inhoudsloos, abstract. Diezelfde scheiding vindt bij de arbeiders plaats: hun lichamelijke activiteiten en ervaringen staan niet meer in direct contact met hun geestelijke, maar komen onder vreemd bevel te staan. Produktieve arbeid boet paradoxaal genoeg zijn bewust-produktieve dimensie in en verandert in een gehoorzamen aan voorschriften en bevelen. Er vindt geen wederzijdse doordringing van lichamelijke en geestelijke arbeid meer plaats. Het denken zowel als de ervaring ondergaan daardoor een principiële verandering. *Het denken dat zich van de lichamelijk-zintuiglijke ervaring ontdaan heeft, verandert in abstract calculeren; de ervaring die van het denken ontdaan wordt, verandert in blind gehoorzamen*. De klassenscheiding in haar specifieke historische betekenis is daarmee een feit.

De burgerij heeft de oorspronkelijke eenheid van natuur en rede, die kenmerkend is voor de feodaal-agrarische maatschappij, verbroken en van de laatste een instrument gemaakt waarmee de eerste beheerst kan worden, met name voor zover die in de vorm van arbeidskracht aanwezig is bij de bezitlozen. Die natuur wordt ten behoeve van het eigen winststreven geëxploiteerd. Met de daadwerkelijke beheersing van de uiterlijke natuur wordt een begin gemaakt door de onderdrukking van de innerlijke natuur van al diegenen die ter reproduktie van hun fysieke bestaan over niets anders beschikken dan hun eigen natuurlijke hulpbronnen. Zij worden van elkaar gescheiden, tot individuen gemaakt, op het moment dat ze gedwongen worden hun handelingen

efficiënt te coördineren in door de burgers uitgedachte en gecontroleerde organisatievormen. De burgerlijke redelijkheid waaraan ze onderworpen worden is echter in verschillende opzichten beperkt, enerzijds is ze letterlijk partieel, anderzijds is ze abstract. De burgers zijn namelijk slechts op persoonlijk voordeel uit, op winst, hun organisatorische redelijkheid is niet verbonden met opvattingen over een zinvol bestaan, laat staan met opvattingen die in een *algemeen* overleg zijn gevormd. In de effecten van het werk op de arbeiders noch in die op de zich vormende maatschappij als geheel zijn de burgers geïnteresseerd, morele en esthetische motieven horen thuis in de privé-sfeer, bij de vrouwen. Hun enige doel is het maken van winst, en dat doel heiligt alle middelen.

Kon de vroegburgerlijke rede door de specifieke omstandigheden van het quattrocento nog een concreet, aan bijzondere inhouden gebonden karakter hebben, nu wordt ze volledig losgeweekt van die inhouden en dus pas echt geïnstrumentaliseerd. Geredeneerd vanuit het verlangen naar onbeperkte bezitsuitbreiding was die verandering noodzakelijk. Nog meer bezit kon de burgerij het snelst verwerven door de bezitlozen aan zich te onderwerpen en hun produktie-activiteiten zonder aanzien des persoons te ‘rationaliseren’: steeds meer bewegingen en deelbewegingen van de arbeiders worden onder de loep genomen, van hun ‘natuurlijke’ karakter ontdaan en zodanig ingekort, van richting, snelheid of intensiteit veranderd dat het totale rendement toeneemt. Met het verdwijnen van al het ‘natuurlijke’ gedrag in de werkplaatsen, verdwijnt het tendentieel echter ook daarbuiten - al zal het nog enige tijd duren voor men zich daar zorgen over gaat maken.

Intermezzo: de toekomst in flarden

[economische kolonisering van de leefwereld]

Hoe destructief die scheiding tussen natuur en rede was, bleek pas enkele eeuwen later, toen zij - oneindig vaak herhaald en geïntensiveerd - alle gebieden van het leven doortrok. Alle gebieden: de kapitalistische produktiewijze is in de kern expansief en onverzadigbaar. De afzonderlijke kapitalen moeten om in stand te blijven steeds op zoek naar nieuwe produktie- en afzetmogelijkheden in binnen- en buitenland. Habermas spreekt van een ‘economische kolonisering van de leefwereld’.

[dumpplaats van televisies]

In het tijdperk van de oorspronkelijke accumulatie waren Zuid-Amerika, Afrika en Azië interessant omdat er zoveel te plunderen viel, later werden ze onontbeerlijk als leverancier van grondstoffen en goedkope arbeidskracht en als dumpplaats van ijskasten en televisies - overal werden oorspronkelijke levensvormen vernietigd, overal werd men gedwongen zich te richten naar de autoriteit van een vreemde rede.

[exploitatiekosten]

Ook in de westerse landen werden steeds meer braak liggende gebieden door het kapitaal geëxploiteerd, zodat er nu, diep in de twintigste eeuw, nauwelijks nog gebieden over lijken te zijn waar vanzelfsprekende levensvormen bestaan. *Lijken*, want dat aspecten van de vrije tijd, het gezinsleven, de omgangsvormen, de bewegingen van lichaam en geest nog niet georganiseerd worden blijkt altijd pas achteraf, nadat ook daar de ‘natuur’ onder het dictaat van een economi-

sche of administratieve rationaliteit is geplaatst. Wat tot die ‘natuur’ behoorde, weet men pas als het er niet meer toe behoort: het begrip wordt dus meeromvattend naarmate de eenzijdige rationalisering voortschrijdt.

[het ene oor in en het andere weer uit]

Het verlangen naar vanzelfsprekendheid en onwillekeurigheid heeft in de te ver doorgevoerde scheiding tussen natuur en rede zijn fundament. In zijn *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873-1876) schreef Nietzsche al dat de mensen iets van het dierlijke vermogen tot vergeten moeten hebben om gelukkig te kunnen zijn. Zonder dat vermogen is het opgaan in het hier en nu namelijk uitgesloten. Zulk een zichzelf vergetend, ‘liefdevol opgaan in de empirische data’[31] staat tegenover de slapeloosheid en de onrust, het dwangmatig herkauwen van het verleden enerzijds en de permanente nerveuze en gespannen gerichtheid op wat komt anderzijds. Het kunnen vergeten van verleden en toekomst is identiek aan het vermogen tot spontaniteit of, wat op hetzelfde neerkomt, het vermogen om ervaringen op te doen. Dat het tot de ontwikkeling daarvan niet meer komt, wijt Nietzsche aan het feit dat heel veel jonge mensen, nog voor ze het tot enige rijpheid hebben gebracht, worden afgericht in het arbeidsproces of op school, en daarom ook nooit meer rijp worden. Dat de arbeid niet de bron van alle rijkdom is, integendeel gepaard gaat met een gigantische geestelijke en lichamelijke afstomping wist hij even goed als Karl Marx' schoonzoon Paul Lafargue (die dan ook *Het recht op luiheid* verdedigde).

In de fabrieken - schrijft Nietzsche - wordt men verblind door ‘al te fel, al te plotseling van intensiteit wisselend licht’. Niets mag of kan er met de zintuigen worden vastgehouden; het een is nog niet voorbij of het is alweer vergeten,

en men ziet uit naar het volgende. Doordat men de mensen door een ‘voortdurend verschuiven van het horizonperspectief, door de opruiming van een omhullende atmosfeer niet meer toestaat *onhistorisch* te voelen en te handelen’, zijn ze na verloop van tijd ook niet meer in staat zich op iets te concentreren, iets samenhangends te maken. ‘Jullie daden zijn plotselinge slagen’, zegt hij honend. Omdat de mensen al zo vroeg niets meer dan een verlengstuk van machines zijn, kunnen ze niet meer anders dan machinaal reageren. ‘Zijn dat nog mensen (...) of misschien alleen denk-, schrijfof spreekmachines?’ Alles gaat het ene oor in en het andere weer uit: het ‘verlangen zelf iets te ervaren en een samenhangend levend systeem van eigen ervaringen in zich te voelen groeien - een dergelijk verlangen wordt uitgedoofd.’[32]

Daarom kan men zich zo moeilijk overgeven aan het hier en nu. Elk reageren op het dichtstbijzijnde krijgt iets dwangmatigs, alsof men voortdurend verantwoording moet afleggen voor zelfs de onschuldigste handeling. Geen object wordt nog met een neutrale blik bekeken, in plaats daarvan wordt het bliksemsnel afgetast op gebruiksmogelijkheden. Niets mag er zo maar zijn, alles moet zijn nut hebben. Het primaat van de ruilwaarde producerende arbeid (in de sfeer van de economie) is bepalend geworden voor de waarneming als zodanig. Alleen die dingen worden geduld die in ruil voor hun aanwezigheid iets anders beloven: prestige, status, macht. De plaats die de ‘dingen’ in de moderne kunst innemen, onopgesmukt en ‘zo maar’, is daar een reactie op. Hun nuttelоosheid is daar een stil protest tegen het maximale nut dat er in de realiteit wordt uitgeperst.

[niets doen?]

Op een van de eerste bladzijden van *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) staat Ulrich voor het raam van zijn woonkamer auto's, rijtuigen, trams en voetgangers te tellen, het horloge in de hand; ‘er schätzte die Geschwindigkeiten, die Winkel, die lebendigen Kräfte vorüberbewegter Massen, die das Auge blitzschnell nach sich ziehen, festhalten, loslassen, die während einer Zeit, für die es kein Mass gibt, die Aufmerksamkeit zwingen, sich gegen sie zu stemmen, abzureissen, zum nächsten zu springen und sich diesem nachzuwerfen; kurz, er steckte, nachdem er eine Weile im Kopf gerechtnet hatte, lachend die Uhr in die Tasche und stellte fest, dass er Unsinn getrieben habe.-Könnte man die Sprünge der Aufmerksamkeit messen, die Leistungen der Augenmuskeln, die Pendelbewegungen der Seele und alle die Anstrengungen, die ein Mensch vollbringen muss, um sich im Fluss einer Strasse aufrecht zu halten, es käme vermutlich - so hatte er gedacht und spielend das Unmögliche zu berechnen versucht - eine Grösse heraus, mit der verglichen die Kraft, die Atlas braucht, um die Welt zu stemmen, gering ist, und man könnte ermessen, welche ungeheure Leistung heute schon ein Mensch vollbringt, der gar nichts tut.’ Dat zijn niet direct de ideale omstandigheden voor de vergroting van de mogelijkheidszin. Andere mogelijkheden word je alleen gewaar als de concentratie op het bestaan verslapt: dagdromend.

[één lompe beweging]

Het einde van de klasseheerschappij wordt in de moderne literatuur niet geëvoceerd in beelden van oprukkende proletariërs - zulke beelden veronderstellen een nogal primitieve vorm van klasseloosheid - , maar in vormen van zinsbouw en compositie die het verdeel- en heersprincipe letterlijk ongedaan maken. De autoritaire rede benadrukt de

grenzen tussen de lichamen, de mensen, de soorten, de voorwerpen, de zinsdelen, de alinea's, alsmede de hiërarchie volgens welke ze verbonden dienen te worden. Als de dood is die voor mengvormen, overvloeiers, ambiguïteiten, ongecontroleerde contacten, wit. Moderne schrijvers bewegen zich juist bij voorkeur in de roezige sfeer van die grensgebieden. Omdat daar nog niets vastligt, en zij erop uit zijn die situatie zo lang mogelijk te rekken, zijn ze gedwongen tot behoedzaamheid en exactheid. Eén lompe beweging en al wat leeft verstart.

[bedankt voor de moeite]

Radicaal klassenloze voorstellingen zijn in de zeventiende eeuw ondenkbaar: de klassenmaatschappij is er nog in statu nascendi, de scheiding tussen natuur en rede pas hier en daar doorgevoerd. En juist de bevolkingsgroepen die die scheiding aan den lijve ervoeren en zich dus adamitische voorstellingen konden maken, waren niet in staat die voorstellingen literair te articuleren. Degenen die dat in theorie wel konden, de ontwikkelde burgers, misten de noodzakelijke praktische ervaringen. Verreweg het grootste deel van de ervaringen van de onderdrukten is met hun dood verdwenen, al is er geen Geschiedenis en geen Vooruitgang denkbaar zonder de energie die er uit hun lichamen is geperst.

[‘iedere schurk z'n eigen chirurg’]

Extreem klasse-*specifieke* ervaringen als in de zestiende en de zeventiende eeuw komen in de twintigste niet meer voor. De klassenheerschappij heeft een mondiaal karakter gekregen maar is tegelijkertijd verregaand gedecentraliseerd, de macht is anoniem geworden. Iedereen is tegenwoordig afhankelijk van het marktmechanisme; vervreemding, on-

derdrukking en machteloosheid zijn - bij alle kwantitatieve verschillen - algemeen geworden. ‘De mens is al in het moederdier met alle mogelike ziekten behept, in de potentialis, onvermijdelik, onverbiddelik’, zegt Janus in *Raadsels van het rund* (van J.F. Vogelaar), en hij ‘wijst ons op de aanwezigheid van 'n inwendige arts, iedere schurk z'n eigen chirurg, en vice versa.’ Iedereen is al zeer jong gezegend met zo'n ‘inwendige arts’ die ook zonder uitdrukkelijke opdracht elke wildgroei van de verbeelding en de hartstocht wegsnijdt. Bovendien waakt iedereen over het heil van ieder ander, Robert Walser constateerde al dat de bewakers zich niet meer van de gevangenen onderscheiden. Dat is de oorzaak van de anonimiteit van zoveel twintigste-eeuwse romanfiguren. Bijna iedereen zou Josef K. kunnen zijn, of Klamm, of Murphy, of Malone - , in de machteloosheid vallen alle verschillen weg.

[totale vernietiging?]

Het algemeen worden van de machteloosheid schept echter ook de voorwaarden voor haar opheffing. Atoomoorlog en milieuramp maken het mogelijk dat iedereen zich met iedereen kan identificeren. Het moreel en politiek in de praktijk brengen van dat laatste lijkt ook de enige mogelijkheid om die oorlogen en die rampen, en daarmee de totale vernietiging, te verhinderen.

[een nieuw evenwicht]

‘We moeten de wereld organiseren als een geheel, tegelijkertijd echter elk gebied toestaan zijn eigen taal, zijn eigen gewoonten en gebruiken te ontwikkelen.’[33]

[volledig gelijk/volledig ongelijk]

‘In de identiteit van het ik drukt zich de paradoxale verhouding uit dat het ik als persoon de gelijke is van alle andere personen maar zich als individu van alle andere individuen onderscheidt. Dat die ik-identiteit ontwikkeld is, kan daarom blijken uit het vermogen van de volwassene om in conflictsituaties nieuwe identiteiten op te bouwen en die met de achterhaalde oudere identiteiten in overeenstemming te brengen, om zichzelf en zijn interacties op basis van algemene principes en gedragswijzen in een unieke levensgeschiedenis te vormen.’[34]

[jollypoldy the rixdix doldy]

Ulysses (1922) is hét voorbeeld van een boek waarin een, twee of drie levensgeschiedenissen opgaan in een extreme veelheid van vormen, terwijl die geschiedenissen door al die vormen heen toch als eenheid ervaarbaar blijven. In dat opzicht is de veertiende episode, ‘Ossen van de zon’, een miniatuurmodel van het hele boek: parallel aan de ontwikkeling van het embryo bij Mrs. Purefoy doorloopt deze episode de hele Engelse literatuurgeschiedenis; de geboorte van het kind vindt plaats in een kakofonie van eigentijdse geluiden. Op dezelfde manier als de stijl hier voortdurend verandert en dezelfde personen door metempsychose steeds opnieuw geboren worden, verandert de stijl in het hele boek per episode en minder. Als *Ulysses* al een encyclopedisch boek is (Pound beweerde dat, hij vergeleek *Ulysses* met *Bouvard et Pécuchet*), dan toch alleen in die zin dat de auteur zijn held(en) haast tot verdwijnens toe liet opgaan in alle denkbare stijlen en talen. Voor en tijdens het schrijven verzamelde Joyce woorden en uitdrukkingen, niet - zoals Flaubert - wetenschappelijke kennis. Volgens zijn vriend Frank Budgen was Joyce in gezelschap nogal zwijgzaam, het notitieboekje paraat luisterde hij aandachtig naar anderen die hij,

als dat zo uitkwam, ook perfect schijnt te hebben kunnen imiteren. Als schrijver kon hij dat in elk geval: *Ulysses* is het bewijs. Dat boek gaat niet zozeer *over* een verdraagzame democraat en pacifist (Bloom), het is tot in de details van de vormgeving ‘democratisch’; ik ken althans geen boek dat getuigt van een vergelijkbaar hoog ontwikkeld mimetisch vermogen, van het vermogen zich zo vergaand met anderen te identificeren dat men hun intenties begrijpt en hun taal kan spreken. Nationale talen, sociolecten, stijlen, vaktalen - ze zijn hier losgeweekt van hun oorspronkelijke binding aan land, groep, literatuur of beroep, in *Ulysses* lopen ze door elkaar als in een wereldstad. Dat Joyce in zijn experimenteerlust werd gestimuleerd door het karakter van de stad waarin hij het eerste deel van het boek heeft geschreven, door Zürich, is niet onwaarschijnlijk, Zürich was toentertijd de meest kosmopolitische stad van Europa, wijkplaats van artistieke en politieke ballingen. Exemplarisch voor de veeltaligheid van het boek is de veelvormigheid van de naam Leopold Bloom, hij heet onder meer: ‘lovelorn longlost lugubru Booloohoom’, ‘Jollypoldy the rixdix doldy’, ‘puffing Poldy, blowing Bloohoom’, ‘Old Ollebo, M.P.’, ‘O'Bloom’, ‘Don Poldo de la Flora’, ‘Senhor Enrique Flor’, ‘Henry Fleury’, ‘Professor Luitpold Blumenduft’ en ‘L. Boom’ (drukfout in een krant). Op de vraag wat Bloom zo in water bewondert antwoordt hij dan ook: ‘Its universality: its democratic equality and constancy to its nature in seeking its own level; (...) the restlessness of its waves and surface particles visiting in turn all points of its seaboard: the independence of its units: the variability of states of sea’, en nog ruim een bladzijde meer - volgens *Ulysses*-expert Hugh Kenner een van de mooiste fragmenten van het boek.

[terug naar af]

In de zeventiende eeuw moest de orde die de polytropie van *Ulysses* mogelijk maakte nog gevestigd worden, de natuur van de mensen nog getemd. De kunst speelde in dat beschavingswerk een rol, zij het een zeer bescheiden rol.

Domesticatie van de innerlijke natuur

Voor zover de verandering in de verhouding tussen natuur en rede als hiervoor voor het gebied van de economie geschetst, plaatsvindt op het gebied van de kunsten, is dat natuurlijk vooral het geval bij kunsten die het meest direct in dienst staan van de vorming en versteviging van de maatschappelijke hiërarchie. Aan het zestiende-eeuwse Franse hof is dat in de eerste plaats het ballet.

De veranderingen die er in de dansbewegingen plaatsvinden zijn, zoals Zur Lippe aantoont, een rechtstreeks gevolg van de *functieverandering* van het dansen. In plaats van een activiteit waarmee de dansers door op elkaar te reageren hun lichamelijke bewegingen en hun zintuiglijkheid ontplooien (zoals dat nog het geval was in de posa, de dans die aan de Italiaanse hoven van het quattrocento gepraktiseerd werd), wordt het nu een middel ter disciplinering van enerzijds de dansers en anderzijds de toeschouwers, die - voor zover ze er überhaupt al waren - aan de Italiaanse hoven geen enkele rol speelden. Het gaat hier namelijk om de historische fase waarin de koning de positie van absoluut monarch nog moet veroveren: het ballet krijgt in die strijd letterlijk een bezwerende functie; de hele voorstelling heeft het karakter van een profaan ritueel. Onder de vele toeschouwers bevinden zich zowel burgers als feodale heren; iedereen kan slechts deelgenoot worden van de gebeurtenissen op het toneel *via* de koning, zoals men ook maatschappelijk steeds afhankelijker wordt van de privileges van de vorst. Deze neemt in de zaal de plaats in van de zogenaamde ideale kijker, dat wil zeggen dat hij de enige is wiens positie ten opzichte van het toneel correspondeert met de natuurlijke gezichtshoek tot de beide uiterste punten, links en rechts van het toneel, terwijl ook de decors en de bewegingen van de dansers

perspectivisch zijn gericht op zijn positie, het zogenaamde punto della distanza. Zoals de koning maatschappelijk ordenend en centraliserend optreedt, óók tot voordeel van de bezittende burgerij, zo doet hij dat eveneens, louter en alleen door zijn aanwezigheid ditmaal, bij het ballet. Maar dat betekent wel dat het radicaal van karakter verandert. Ging het tijdens het quattrocento nog om *het proces* zelf, niet om een daarvan losstaande inhoud, nu is het omgekeerde het geval. Het Franse hofballet heeft als appel: orde moet er zijn (respectievelijk: komen) en het ballet zelf deelt dit de dansers als het ware mee doordat ze al binnen zo'n geprestabiliseerde orde functioneren. De afzonderlijke activiteiten van de dansers ontwikkelen zich niet meer in communicatieve relaties, maar worden van buitenaf door de koning gecoördineerd. De balletvoorstelling krijgt het karakter van een exercitie: er worden maatschappelijke afhankelijkheidsverhoudingen ingestudeerd.

In het hofballet is de veranderde verhouding tussen natuur en rede exact identiek aan die in de manufactuurwerkplaats. Voor de andere kunsten gaat die identiteit niet steeds even ver, al was het alleen maar omdat begrippen als ‘lichamelijke arbeid’, ‘zintuiglijkheid’, ‘natuur’, ‘beweging’ en dergelijke niet steeds even letterlijk opgevat kunnen worden. Daarnaast zijn de veranderingen in instrumentaliserende zin uiteraard erg afhankelijk van de mate waarin de verschillende kunsten een met het ballet vergelijkbare ostentatieve functie überhaupt *kunnen* krijgen. Het ligt voor de hand dat die mogelijkheid vooral is weggelegd voor die kunsten die aan een uitvoeringspraktijk zijn gebonden of die waarvan de receptie anderszins een moment van openbaarheid bevat (zoals de architectuur en de beeldende kunsten). Ik wijs er met nadruk op dat een instrumentalisering van de kunsten zoals die in het ballet plaatsvindt geenszins klakkeloos kan worden afgeleid uit de politieke en de economische ver-

houdingen. Die laatste kunnen wel als de maatschappelijke voorwaarde van die veranderingen worden beschouwd, maar niet als de enige en voldoende. Ze geven een tendens aan, waaraan men zich (kunstenaar of niet) waarschijnlijk makkelijker kan onttrekken naarmate men verder van de centra van de macht afzit, naarmate men voor zijn bestaan minder afhankelijk is van diegenen die uitmaken wat redelijk is.

Omgekeerd is het wel zo dat alle kunstuitingen waarin de hier bedoelde veranderingen daadwerkelijk optreden, ongeacht hun rituele, ostentatieve mogelijkheden, in dienst van de heersende klasse treden en als rationalisatie van de uitbuiting van de arbeidskracht functioneren. Achter elk kunstwerk waarin de rede haar abstracte suprematie over de natuur vestigt, verbergt zich de klasseheerschappij: het toont hoe het in de werkelijkheid hóórt te zijn. Daar kan nauwelijks genoeg de aandacht op worden gevestigd, zeker ook met betrekking tot Elias' *Über den Prozess der Zivilisation*. De onderdrukking van de natuur wordt daar namelijk, na een overigens uitmuntende *documentatie* over het fenomeen (vooral ontleend aan geschriften over etiquette en opvoeding), wel wat al te gemakkelijk vastgemaakt aan het langer en hechter worden van klasseneutrale ‘interdependentieketens’. Ze wordt als het onvermijdelijke bijprodukt beschouwd van samenlevingsvormen die hecht gestructureerd zijn, reden waarom het alternatief van een ontplooiing van de natuur, van lichamelijkheid en zintuiglijkheid, ook niet binnen Elias' blikveld komt. Maar de taboeëring van ongeciviliseerde lichamelijkheid, zowel op het gebied van de louter biologisch-fysiologische, de seksuele als de produktieve functies van het lichaam kan zo toch niet voldoende verklaard worden. Dat de gedomesticeerde natuur tot algemene fatsoensnorm werd verheven is een rationalisatie van de onderwerping van de natuur van de ondergeschikten

aan de ratio van de hun privé-belang nastrevende heersers, dat wil voor de tijd die Elias' studie bestrijkt zeggen: de naar absolute macht strevende vorst en de aan hem politiek onderworpen, maar economisch van zijn centralistische politiek profiterende en daarom latent machtigere bourgeoisie. De heersende ‘cultuur’ is nooit zo iets als een neutraal extract van allerlei opvattingen en gedragsvormen die er in een bepaalde tijd bestaan, het is inderdaad altijd de ‘cultuur’ van de heersers. Ook als dezen, zoals in onze tijd, moeilijker lokaliseerbaar worden, blijft toch gelden dat de maatstaf voor hoe het hoort steevast ontleend wordt aan hun definitie van de werkelijkheid.

In de belangrijkste kunst van de renaissance kon de tegenstelling tussen natuur en rede, deel en geheel, het bijzondere en het algemene verzoend worden omdat het naïeve samengaan van die tegengestelden in de feodaal-agrarische maatschappij werd opengebroken, zonder dat de rede al tot niet meer dan een instrument in dienst van de heerschappij werd omgesmolten. Ze heeft zich daar nog niet soeverein en tevreden met zichzelf boven de natuur geïnstalleerd. Als de bourgeoisie de natuur echter actief naar haar hand gaat zetten, worden vrijwel alle aanzetten tot zelfverwerkelijking, alle theoretische en praktische gedragsvormen die geen doel buiten zichzelf hebben, in de kiem gesmoord. Dat geldt voor de kunsten des te meer naarmate de bourgeoisie deze in strategische zin, als representatie en rationalisatie van haar macht, kan gebruiken.

Voor de dans is dat hierboven aangegeven, voor de schilderkunst heeft John Berger daar op gewezen, zij het dat zijn inzichten in het algemeen nogal onhistorisch zijn. Zo heeft hij weinig oog voor het emancipatorische gehalte van het genot en de behaagzucht voor tijden dat de ascetische, zelfontkennende christelijke moraal nog algemeen de dienst

uitmaakte. Niettemin heeft hij het gelijk aan zijn zijde als hij opmerkt dat in het gemiddelde Europese naaktschilderij het belangrijkste personage, 'de toeschouwer, die voor het schilderij staat, en die geacht wordt een man te zijn, nooit geschilderd wordt; wel is de hele voorstelling op hem gericht. Alles moet de indruk wekken er alleen voor hem te zijn. Voor hem hebben de figuren hun naaktheid aangenomen. Maar hij is, per definitie, een vreemde, die zijn kleren nog aan heeft.'[35] De naaktheid heeft daar niets te maken met de gevoelens van de afgebeelde vrouw, 'het is een teken van onderwerping aan de gevoelens van de eigenaar (de eigenaar zowel van de vrouw als van het schilderij). Liet hij het schilderij aan anderen zien, dan liet hij deze onderwerping zien, en zijn gasten zullen hem benijd hebben.'[36] Het gaat om de tentoonstellingswaarde van het schilderij (en dat is niets anders dan de artistieke uitdrukking van de ruilwaarde), om de onderworpen en tot bezit geworden erotiek, niet om de op zichzelf gerichte ontplooiing van die erotiek. 'Het is goed om er op te wijzen, dat in andere, niet-europese kunsttradities - de indiase, perzische, afrikaanse en pre-columbiaanse kunst - naaktheid nooit op een dergelijke indolente manier wordt afgebeeld. Als in deze tradities seksuele aantrekkingskracht het thema van een kunstwerk is, dan wordt de liefdesdaad meestal getoond als iets dat door twee mensen aktief bedreven wordt, waarbij de vrouw even aktief is als de man, en beiden opgaan in de handelingen van de ander.'[37] De overeenkomst met het Franse hofballet is treffend. Ook hier is er sprake van een stopzetting van de beweging van 'de delen' waaruit het geheel resulteert; de onderlinge communicatie tussen 'de delen' wordt verbroken door de eigenaar, die elk zijn plaats wijst.

Als kunstpolitiek programma zijn deze veranderingen in ons land het eerst expliciet geformuleerd door het dichtge-

nootschap *Nil volentibus arduum* (=niets is moeilijk voor hen die willen). De oprichting van dit genootschap in 1669 moet worden gezien tegen de achtergrond van de zogenaamde strijd om de Amsterdamse schouwburg. Onder leiding van de tot het neo-classicisme bekeerde Lodewijk Meyer trok het genootschap ten strijde tegen de spektakelstukken - verlucht met zang, dans, 'konst en vliegwercken' - waarmee de machtige schouwburgregent Jan Vos met name in de jaren zestig van de zeventiende eeuw volle zalen trok. De kritiek spitste zich toe op het onbeheerste en onwaarschijnlijke karakter, op het effectbejag van dit totaaltheater avant la lettre. Naar het voorbeeld van de in 1635 door Richelieu opgerichte Académie Française lag het in Meyers bedoeling van *Nil* een centraal gezaghebbend orgaan te maken dat vanuit een gecodificeerd normenstelsel zou moeten oordelen over de contemporaine en de historische literatuur, vooral wat betreft de epische poëzie en het toneel. Zoals Richelieu erin geslaagd was spelling en uitspraak van het Frans voor het hele land te standaardiseren - daarbij alle lokale en regionale nuanceringen zonder enige inhoudelijke argumentatie platwalsend - , zo wilde Meyer alle natuurlijke, aan de specifieke levensomstandigheden herinnerende elementen uit de taal wegzuiveren. Daarbij richtte hij zich in de eerste plaats op het 'romantische' toneel, de kluchten en de blijspelen, waarvan - zoals Busken Huet vermeldt - het publieke succes afhing van de mate waarin de acteurs erin slaagden de 'platte volkstaal'[38] na te bootsen. Die zuiveringsactie van *Nil* gold zowel vorm als inhoud van het toneel, maar het karakter ervan is in beide gevallen identiek: het toneel moest door een onderwerping van al het spontane, al het natuurlijke aan de abstracte autoriteit van regels en voorschriften de toeschouwers tot lering en navolging strekken, niet ongelijk aan de door Plato geëiste functionalisering van muziek en poëzie in dienst van de

maatschappelijke orde. In een uit 1669 daterend geschrift, *Onderwijs in de Tooneel-Poezy* geheten, staat onomwonden geformuleerd dat ‘verbetering der Zeden, 't welk zynde 't eenige wit der Tooneelspelen, 't voornaamste nut ook is dat hier aan te merken staat. De Tooneelspelen vermaanen ons door levendige voorbeelden en krachtige spreuken tot het omhelzen der Deugd en vlieden van de Ondeugd.’[39] Deugd is hier identiek aan duidelijkheid, in de zin van het clarum et distinctum van Descartes, door wie Meyer inderdaad sterk beïnvloed was. Duidelijkheid moest er allereerst worden verschaft in de literaire taal zelf; om dat te bereiken moest die in het keurslijf van een louter kwantitatief-metrische orde worden geperst. De natuurlijke beweging van de taal wordt normatief onderworpen aan de jambische regelmaat, waardoor een mimetische houding tegenover de taal - zoals we in de poëzie van Hooft, Huygens en Bredero aantreffen - onmogelijk wordt gemaakt. Is het in het bijzonder bij Hooft (nog) zo dat ritmische nuanceringen en afwijkingen gerealiseerd worden tegen de *achtergrond* van het metrisch patroon, nu wordt het metrum als geen tegenspraak duldende autoriteit op de voorgrond geplaatst. Het genootschap deinsde er zelfs niet voor terug om zijn zuiveringen ook naar het verleden toe uit te oefenen: de oneffenheden in het werk van de grote zestiende- en zeventiendeeeuwse schrijvers (en schilders!) werden zonder pardon ‘gecorrigeerd’. Men vond Shakespeare barbaars en Andries Pels schreef over Rembrandt dat zelfs de edelste geest verwildert ‘zoo hij zich aan geen grond en snoer van regels bindt, maar alles uit zichzelf te weeten onderwindt’.[40] Vóór alles moest men zijn hartstochten beheersen, en wel onder alle omstandigheden. Dat dat ook de expliciet beleden les van heel wat toneel (en later ook van romans, verhalen en gedichten) was - zoals in Huydecopers *De triompheerende standvastigheid of verijdelde wraakzucht* (1717), waarvan de titel

al weinig te raden overlaat, of diens *Achilles* (1719) - lijkt me nog minder van belang dan de onderdrukking van de natuur op het niveau van de techniek. De werking van die laatste ligt op een voorrationeel vlak en is daarom indringender.

Een, twee, in de maat

(...) 'In welke zwaarigheden
Stort zich een stervling niet, die eens het spoor der reden
Verlaat, en, door de drift vervoerd van zynen zin,
Te bits in 't haaten, of te teêr is in zyn' min!

Balthazar Huydecoper, *Achilles*

Over smaak valt niet te twisten. Die wordt namelijk voorgeschreven. Jean Paul: 'De *smaak* daarentegen (namelijk tegenover 'de zin', 'de vrouwelijke of passieve genialiteit', CO) wordt aangeleerd en ontwikkeld door het lezen van alle klassieken en wel aan de hand van dingen die ook aan te leren zijn: metriek, vers- en periodenbouw, de lengte en breedte en schikking van de beelden ten opzichte van elkaar, de syntaxis (...), kortom het hele poëtische lichaam, dat zelfs de geestelijke en lichamelijke kapoen Boileau kan opmeten en afgrenzen.' In een voetnoot noemt Jean Paul Boileau dan nog 'deze zielige boomschender van elke echte poëtische laurier in Frankrijk (bij voorbeeld van Rabelais, Montaigne en Quinault)'[41]; zo'n honderd jaar daarvoor vond Huydecoper de woorden van 'den weergaêloze dichter, Boileau', te mooi en leerzaam om ze niet te pas en te onpas te citeren: 'Sur tout qu'en vos Ecrits la Langue révérée,/Dans vos plus grands excès, vous soit toujours sacrée',[42] gevolgd door een uitval tegen melodieuze klanken en pompeuze barbarismen. Wat er van Boileau (en dus van Huydecoper) allemaal moest of juist niet mocht, heeft L. Strengholt goed (en eerder met instemming dan met bij voorbeeld gemengde gevoelens) samengevat in zijn inleiding bij een uitgave van Lukas Rotgans' *Eneas en Turnus*. Ik licht er zonder commentaar een aantal punten uit: '4. De grondregel van het Fransclassicisme is de regel van de waarschijnlijkheid; liever iets

op het toneel dat onhistorisch is maar waarschijnlijkheid bezit voor het ideale publiek, d.i. de redelijk denkende en voelende mens, dan iets dat, ofschoon historisch, ongeloofwaardig zou zijn. De waarschijnlijkheid staat in rechtstreeks verband met de universaliteit. 5. Een goed kunstwerk volgt de “bienséances”. Alles wat tegen de zeden, het gevoel, de beschaafde uitdrukkingswijze is, dient vermeden te worden. Er moet bij voorbeeld harmonie zijn tussen karakter en leeftijd, sekse, situatie en manier van spreken; de personen moeten van begin tot eind hetzelfde karakter vertonen. 6. De tragedie moet eenheid van handeling bezitten. Die eenheid voldoet aan de klassieke eis van de concentratie (...). Het hele gebeuren moet een volmaakte geslotenheid vertonen. 7. Direct daarmee in verband staat de liaison des scènes. De tonelen moeten met elkaar verbonden zijn. (...) 9. De geslotenheid van het kunstwerk eist een strenge scheiding der genres. Komische scènes in een tragedie zouden de eenheid van het gebeuren verbreken. Ook de taal moet eenheid van stijl en sfeer vertonen; het woord “hond” is in een tragedie ongepast. (...) 13. In een tragedie treden uitsluitend hooggeplaatste personen als hoofdpersoon op; eenvoudige mensen kunnen alleen in een komedie hoofdpersoon zijn.’ En de liefde, dat zou ik nog vergeten, dient altijd beteugeld te worden door de plicht. ‘Bij Racine is de liefde dikwijls een bezetenheid, die de drager of draagster in het verderf stort. Wie niet de weg van de rede volgt, gaat onder.’[43]

(...) Neem liefde nu, een béétje?
God, hoe vreeslijk te veronderstellen dat minder

onstuimige minnaars daarmee al buitengewoon tevreden
zijn. Gruwelijke onpracht, dat is het, ja

die jaagt onverzadigbaren voort, voor zich uit, op
de vlucht: afkeer van middenmatigheid.

F. Harmsen van Beek, ‘Lof der Onmatigheid’

Reglementering van de taal en censuur van het negatieve

> De burgerlijke kunst is in wezen *vol signalen*, wil voortdurend niet de ontroering maar de tekenen van ontroering op de voorgrond schuiven.
>
> Roland Barthes, *Mythologieën*[44]

De bloei van ‘Nil volentibus arduum’ duurde maar tien jaar. Maar de mentaliteit van het genootschap heeft het artistieke klimaat in ons land heel wat langer beïnvloed. Sterker: die mentaliteit is bepalend geworden voor onze hele traditioneel-burgerlijke cultuur. De door Nil uitgedragen esthetische principes coïncideren met alles wat vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw tot op de dag van vandaag wezenlijk is voor die cultuur: de onderwerping van verlangens aan (economische of andere op de verwerving van macht gerichte) belangen. Pas vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw, vanaf Multatuli, Busken Huet en Tachtig, is er in ons land sprake van een culturele tegenbeweging van burgerlijke origine.

In hoeverre Nil schrijvers en schilders daadwerkelijk, direct of indirect, beïnvloed heeft, is moeilijk na te gaan, maar in feite is dat ook niet zo belangrijk. Nil was immers niet meer dan een symptoom: de literaire afdeling van een censuur die de meeste mensen dagelijks aan den lijve konden ervaren. Naarmate het menselijk lichaam steeds exclusiever wordt gedefinieerd als leverancier van arbeidskracht, is het noodzakelijk dat andere mogelijkheden van dat lichaam, vooral als die op zoiets onrendabels als lustbeleving betrekking hebben, worden getaboeëerd. Tendentieel wordt alles wat zich nog onttrekt aan controle en beheersing, dus alles wat er ‘zo maar’ is, toevallig en zonder zich in utilitaire zin

te kunnen legitimeren, door dat taboe getroffen. Maar wat niet meer in het openbaar mag doet men in ‘besloten kring’, taboeëring gaat altijd gepaard met privatisering. Uit de omgangsvormen tussen de mensen (aanvankelijk alleen die uit de hogere, later ook die uit de lagere standen) wordt alles verwijderd wat op de een of andere manier met functies of activiteiten van het lichaam te maken heeft; voor zover het om onrendabele functies of activiteiten gaat worden die teruggedrongen in de privé-sfeer. In de openbaarheid mogen ongeremde vormen van lichamelijkheid (op het gebied van eten, drinken, erotiek, ontlasting, dansen, tatoeëren en verkleden, ruige taal en wat dies meer zij) alleen nog maar voorkomen in de enclaves van het volksfeest en de volkskunst. Die hebben een ventielfunctie: even krijgt het onderdrukte vrij baan, even mag men zich ongegeneerd en mateloos gedragen, daarna moet men er weer een tijdje tegen kunnen. Maar de fatsoenlijke burger kon zich op die volksfeesten al niet meer laten zien. Die hield zich, althans officieel, alleen nog maar met ‘hogere’, geestelijke zaken bezig.

In de traditioneel-burgerlijke literatuur is er voor geen enkele vorm van directe lichamelijkheid, van spontaniteit meer plaats. Erotiek, lichamelijk genieten of lijden, emoties: alleen bijgeschaafd en opgepoetst mag daar sprake van zijn. Men dient zich te beheersen, waar het op aankomt is ten slotte toch niet van deze aarde. In feite komt dat bijschaven en oppoetsen van *elke eerste reactie* erop neer dat men een soort codes gaat leren waarin die reacties, liefst zo spontaan mogelijk, dienen te worden vertaald.* Het dringendst geldt

* Daarom is wat er ‘spontaan’ uitkomt vaak ook niets anders dan die vertaling, die code. ‘Vormen gebeurt door het herhalen van *indrukken*, en wel zólang tot je ze uiteindelijk als *uitdrukking* (van jezelf) opvat. Het vanzelfsprekende,’ schrijft Koba Swart.[49] Vandaar dat voor het moderne schrijven distantie (vormgeving) zo belangrijk is: trouw aan de eerste indrukken van de jeugd kan alleen via de omweg van de reflectie op de taal, en vooral op alle zogenaamde spontane uitdrukkingen worden gerealiseerd.

die codering de directe uitingen van (lichamelijk) lijden. Van de wonden die de functionalisering van al het menselijk handelen slaat, wil de burgerlijke cultuur niets weten. Naarmate er economisch en politiek meer kadaverdiscipline wordt geëist, worden de ondubbelzinnige uitingen van lijden, aftakeling en verval des te fanatieker getaboeëerd. Zelfs de dood heeft de burgerlijke cultuur uit de openbaarheid verbannen; sterven lijkt haast iets onfatsoenlijks te worden, dat doe je maar liever ergens achteraf waar niemand het ziet en niemand er last van heeft. De burgerlijke cultuur wenst een optimistische blik voorwaarts. Alles wat dat optimisme kan verstoren, al het negatieve, moet van zijn aanstootgevende onmiddellijkheid worden ontdaan. In de kunst wordt het tot voorwerp van verfijnd esthetisch genot gestileerd. Burgerlijke stijl is niets anders dan een handvol signalen; daarmee geeft men elkaar tekens van ontroering, de eigenlijke ontroering wordt erdoor gemaskeerd. Stijl en geweld zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Al op de laatmiddeleeuwse schilderijen en tekeningen die voor de hoofse bovenlaag bestemd waren, is elk teken van fysiek of psychisch lijden weggewerkt. ‘Men beeldt voor het absolutistisch-hoofse publiek veel niet meer uit wat er op het land, dus in “de natuur” werkelijk te zien is. Men toont de heuvel, maar niet meer de galg die erop staat met de gehangene eraan. Men toont de akkers, maar niet meer de uitgeputte boer die moeizaam zijn paarden drijft.’[45] Zolang lichamelijke uitputting en lichamelijk leed als gevolg van afhankelijkheidsverhoudingen als even natuurlijk, vanzelfsprekend en door god gewild werden ervaren als de honger na een mislukte oogst of de pijnen ten gevolge van een ziekte, bestonden er bij de machthebbers geen schaamtegevoelens over het leed van de anderen. Die ontstonden pas toen in de vroegkapitalistische maatschappij een begin werd gemaakt met het bewust en uitgekiend regisseren van

de lichamelijke arbeid. Schaamte en taboe getuigen van een schuldbewustzijn. Aan het verdringen daarvan heeft de traditioneel-burgerlijke kunst haar steentje bijgedragen.

Voor de literatuur is wat dat betreft uiteraard vooral de zuivering van de taal van belang. Net zoals 'uit de beelden en tekeningen die voor de hoofse bovenlaag bestemd zijn al het "gemene" en "vulgaire" verdwijnt'[46], zo verdwijnt überhaupt alles wat aan het lichaam herinnert uit de hoofse, en in het verlengde daarvan: uit de burgerlijke taal. Dat gaat nog veel verder dan het enkel stileren van emoties. Nietzsche heeft er in *De vrolijke wetenschap* al op gewezen dat uit die hoofse taal ook alles verdwenen is wat met werken, met het uitoefenen van een vak te maken heeft, dat 'de technische uitdrukking en alles wat de specialist verraadt in landen met een hoofse cultuur een *stijlsmet*' is.[47] Zelfs Voltaire wordt door Nietzsche op die 'pijnlijke preutsheid' betrapt. Minder oog had Nietzsche voor het feit dat die preutsheid ook de officiële norm werd voor de minder bevoorrechten, voor al die mensen die nota bene van de lichamelijke arbeid moesten leven. Als ze zich in het openbaar vertoonden dienden ze niet alleen een zondags pak aan te trekken, maar ook te spreken alsof ze in de kerk zaten. Ze moesten ervan doordrongen zijn dat het lichaam er enkel was om nuttige arbeid te verrichten; dat arbeid het enige middel was waarmee ze het hogere deelachtig konden worden. In een van de geestigste passages van *Max Havelaar* heeft Multatuli dat duidelijk gemaakt; daar parodieert hij enerzijds de dominee die vlijtig en onderdanig werken als hét heilstonicum voor die heidense Javaanse bevolking voorschrijft en anderzijds de burgerlijke fatsoensrakker die zijn zoon tegen onfatsoenlijke, 'lichamelijke' taal, tegen onbetamelijke poëzie waarschuwt omdat die het anders maatschappelijk zeker niet zal rooien. Uit de volkstaal en de volkskunst is die 'lichamelijke' taal nooit helemaal verdwenen, maar in de burgerlijke lite-

ratuur duurt het tot aan het provocerend optreden van de modernen voordat openlijk wordt uitgesproken dat geluk is uitgesloten zonder dat de aanspraken van het lichaam worden ingewilligd, dus zonder een moment van genot.

Het lichaam kent alleen een heden. Maar juist van dat heden - met alle onzekerheid die er inherent aan is - wil de traditioneel-burgerlijke literatuur niets meer weten. Beslissingen dienen zo veel mogelijk vooraf genomen te zijn, ze mogen niet meer afhankelijk worden gemaakt van de bijzondere omstandigheden. Zoals in het materiële produktieproces de produktieve openheid tussen lichamelijke en geestelijke arbeid is verdwenen, zo ook in de literaire produktie. De verhouding tussen de delen en het geheel van het (literaire) werk ondergaat daardoor een fundamentele verandering. In de belangrijkste literatuur uit de renaissance was het nog zo dat de delen een moment van zelfstandigheid bezaten, nu is dat niet meer het geval. Harmonie wordt niet meer nagestreefd maar verordonneerd. De kans dat de woorden onderling niet vooraf berekende betrekkingen aanknopen (op basis van klank- of betekenisverwantschap) wordt uitgesloten. Daardoor wordt het procesmatige, dat nog zo typerend is voor de sonnetten van Hooft, afgebroken. De woorden komen weer additief en als het ware tijdloos naast elkaar te staan, alleen niet meer - zoals in de middeleeuwen - als vanzelf, maar op commando.

Een sonnet van Hooft kan alleen goed gelezen worden als men zich in elke fase van het lezen de voorafgaande fasen herinnert en de volgende anticipeert. Het gedicht heeft in elke fase een heden met onverwisselbare kwaliteiten. Die kwaliteiten hebben de woorden nooit alleen uit zichzelf, maar evenmin alleen op grond van hun plaats in het geheel: steeds is er sprake van een wisselwerking. Dat is in de door Nil gepropageerde verzen niet meer het geval. Die kunnen daarom in principe ook bij eerste lezing ‘goed’ gelezen wor-

den. Het verloop van de zinnen (grammaticaal, metrisch, idiomatisch) is er zo voorspelbaar geworden dat een concentratie op de verhouding tussen het hier en nu van de tekst en het geheel zinloos is geworden. In plaats daarvan wordt bewusteloos en lusteloos reageren het hoogste goed.

Rationalistische poëtica's en rationalistische taaltheorieën ontkennen dat taaluitingen meer dimensies kunnen hebben dan wat de woorden bij elkaar opgeteld betekenen. Maar de ontdekking van die andere dimensies was nu juist de grote verworvenheid van de literatuur van de renaissance. Het is de ontdekking dat een zin als die waarmee ‘Gezwinde grijsaard’ van Hooft begint, niet alleen op het niveau van de woordbetekenis over het verstrijken van de tijd gaat, maar dat Hooft er ook met formele middelen in geslaagd is die betekenis te suggereren. Of dat de tegenstelling tussen de ‘normale’ tijdservaring en die van de man die op zijn geliefde wacht door de uitgekiende plaatsing van de vraag ‘hoe valdij mij soo traech?’ (aan het eind van het octaaf, dus gevolgd door een pauze, en in direct contrast met een voortjagende zin die eindigt met ‘Voor ijder een te snel’) met niet-inhoudelijke middelen wordt versterkt. Of dat er sprake is van onherleidbare, puur esthetische kwaliteiten die voor het eerst zoiets als een ‘plaisir du texte’ mogelijk maakten.

Pas de moderne schrijvers zullen die dimensies herontdekken. Veel radicaler dan de renaissancedichters zullen zij zich op het cultiveren van die esthetische dimensie toeleggen; ook zullen zij er zich theoretisch over uitlaten. Van belang zijn in dit verband vooral de Duitse romantici (de gebroeders Schlegel, Novalis, Hölderlin, Jean Paul) en de Franse symbolisten (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé). In hun poëticale geschriften duiken vaak termen op als ‘magie’ en ‘bezweren’. Zij weten dat de taal in staat is iets van de geheimen van de werkelijkheid prijs te geven, niet door bezwerende formules te prevelen maar juist door een uiterst

doordacht taalgebruik; ze worden niet moe te beklemtonen dat het op oefening, vakmanschap, techniek aankomt, niet op geestdrift.[48] 'De zetel van de eigenlijke kunst staat enkel en alleen in het verstand,' schrijft Novalis, maar niettemin spreekt hij van de 'tover' van de taal, van een door de taal uitgeoefend 'magisch geweld'. Ook voor F. Schlegel is 'poëzie de ware magie'. Termen als 'grammaticale mystiek' en 'fysiologische stilistiek' (Novalis) maken daarbij duidelijk dat zij die magie van de taal niet enkel zochten in een geheimzinnige affiniteit tussen het woord en zijn betekenis (zodat de kennis van dat woord of die formule al voldoende was om de afwezige werkelijkheid te voorschijn te roepen), maar vooral in de stijl, in de 'beweging' (F. Schlegel) van het spreken en het schrijven. In tegenstelling tot bij voorbeeld de rationalistische taaltheorie van Leibniz, voor wie de woorden slechts instrumentele 'hulpmiddelen' of 'rekenpenningen' zijn, zijn mensen als Schlegel en Novalis dus van mening dat de woorden in hun onderlinge relaties betekenissen produceren, betekenissen die in geen van de afzonderlijke woorden gelokaliseerd kunnen worden. Het gaat daarbij om betekenissen die onafhankelijk van de specifieke vorm niet bestaan, ze zijn integendeel juist het produkt van die vorm. Als de woorden niet als middel worden gebruikt om er pasklare 'inhouden' mee te transporteren, maar - zoals in de vroegromantische poëzie - 'slechts met zichzelf spelen', zijn ze in staat uitdrukking te geven aan 'het zeldzame spel van de innerlijke bewegingen van de dingen' (Novalis).

Daniel Gottlieb Moritz Schreber (1808-1861), medicus en pedagoog

‘Overeenkomstig de goddelijke idee van de schepping van het menselijk geslacht (...) hoort het streven van alle individuen direct of indirect gericht te zijn op het bereiken van het hoogste doel: de voor de mens grootst mogelijke verheffing en versterking van het christelijke zedelijke zelfbewustzijn, de voortdurend groeiende overwinning van de geestelijke natuur op de lichamelijke natuur, de spirituele verlichting van het menselijk geslacht.’

‘We kunnen hier het best de algemene regel toepassen: alle lage en immorele (...) gevoelens moeten prompt in de kiem worden gesmoord door ze onmiddellijk in een andere richting te leiden of direct de kop in te drukken. In het algemeen heeft deze grondregel betrekking op de moreel verstandelijke beheersing van alle fysieke aspecten van de zinnelijkheid in de ruimste betekenis van het woord.’

‘Men moet er streng op toezien dat kinderen 's morgens direct na het ontwaken opstaan, dat ze nooit wakker of half doezelend blijven liggen (...). Hiermee gaat namelijk meestal de verleiding tot het koesteren van onkuise gedachten gepaard. De heimelijke seksuele afdwalingen van zowel jongens als meisjes, aan dokters welbekend, leren ons dat we deze kwestie al jaren voor de ontwikkeling van de puberteit scherp in het oog moeten houden. Juist om deze reden (...) dient aan slapen in onverwarmde kamers nu absoluut de voorkeur te worden gegeven, als daaraan niet reeds de hand werd gehouden.’[50]

Bewustzijn van wat onderdrukt wordt en idee van verzoening

Misschien kan de romantiek nog het best getypeerd worden door de etymologische samenhang aan te geven die er bestaat tussen de woorden ‘roman’ en ‘romantiek’. Ik zal daarbij in hoofdzaak Jauss' *Literaturgeschichte als Provokation* volgen.

Oorspronkelijk had het woord ‘roman’ betrekking op het verhaal in het romaans, in de zin van: in de volkstaal. Daarmee was tegelijk de status van het genre aangegeven; de geleerden bedienden zich immers van het Latijn. Het woord ‘romantiek’ in zijn latere betekenis ontstond in de tijd ‘dat men de afstand van de middeleeuwse romanwereld tot het tegenwoordige leven waarnam en daarin de aanleiding vond tot een kritiek op de roman, maar van de andere kant ook een nieuwe esthetische bekoring in het romanachtige ontdekte. Het adjectief “romantic” duikt tussen 1650 en 1660 in Engeland op. Het betekent: “zoals in de oude romans” en staat daarmee in tegenstelling tot de ware, niet-fictieve of ook tot de prozaïsche werkelijkheid. Uit de grondbetekenis “iets dat alleen in romans maar niet in het werkelijke leven voorkomt” ontstaan naast elkaar een positieve en een negatieve betekenis. Enerzijds ontwikkelde “romantic” zich tot alles wat te maken heeft met het onwaarschijnlijke, met wat alleen maar verzonnen is, het chimèrische of ook - voor zover het over de gevoelens van de romanpersonages ging - het overspannen zijn. Wat door de verachters van de roman en de critici van de verbeelding op die manier werd afgedaan, hield daarom echter niet op voor romanlezers aantrekkelijk te zijn; voor hen was juist het onwaarschijnlijke van de handelingen wonderlijk en boeiend, en het overspannen zijn van de gevoelens ongewoon en bewonderens-

waardig.'[*51] 'Het kenmerk van het romantische ogenblik is dat het een verwachting vervult die anders slechts de roman, niet het werkelijke leven vermag te vervullen.'[52] Het woord 'romantisch' werd eind zestiende, begin zeventiende eeuw steeds meer van oude kastelen en andere typische locaties van de middeleeuwse roman overgedragen op de natuur, aanvankelijk wel nog in relatie tot beschrijvingen in romans, later daarvan geïsoleerd. Addison (1705) en Thomson (1730) noemden natuurscènes romantisch, die op geen enkele manier meer aan romanachtige gebeurtenissen deden denken. Die betekenis is bepalend geworden voor de Duitse romantiek van omstreeks 1800.

Het ging in die romantiek om het pijnlijke bewustzijn van een verloren *tijd*, van een verloren dimensie van het leven, en dat bewustzijn werd opgewekt door de natuur. In de natuur zocht 'het romantische gevoel niet het aanwezige, maar het veraf gelegene, het afwezige'.[53] *Maar men kon in de uiterlijke natuur alleen het beeld ontdekken van wat verloren was gegaan omdat het verlorene van dezelfde, namelijk natuurlijke orde was*. De natuur werd het medium van het historisch bewustzijn omdat de geschiedenis bezig was korte metten te maken met de natuur, voorlopig vooral nog die in de mensen zelf: die wordt steeds meer gedomineerd door de verplichtingen van de sociale rol, niet in de laatste plaats waar die de taal betreffen. Vanaf de vroege Duitse romantiek vindt men dan ook wel haast bij elke schrijver van enige betekenis kritiek op de school, immers de plaats bij uitstek waar met drasti-

* En dat betrof niet alleen de ongevormde lagere klassen! De sociale rol mocht de bezittende burgers dan wel tot demonstratieve zelfbeheersing en daarmee op het artistieke vlak tot liefhebbers van het naar neo-classicistische snit gestileerde treurspel verplichten, in de privé-sfeer gedroegen zij zich ook in literair opzicht heel wat ongeremder. Heimelijk (dat wel) genoten ook zij van de ridder-, spooken avonturenromans die zich aan geen verplichtende poëtica stoorden en een volstrekt ongeorganiseerd karakter hadden. Op het vlak van het literaire amusement ontliepen de voorkeuren van de verschillende klassen elkaar niet veel.

sche middelen een eind werd (wordt) gemaakt aan het ongereglementeerde kinderlijke spreken.

> ‘Ach! wär’ ich nie in eure Schulen gegangen. Die Wissenschaft, der ich in den Schacht hinunter folgte, von der ich, jugendlich thöricht, die Bestätigung meiner reinen Freude erwartete, die hat mir alles verdorben. - Ich bin bei euch so recht vernünftig geworden, habe mich gründlich unterscheiden gelernt von dem, was mich umgiebt, bin nun vereinzelt in der schönen Welt, bin so ausgeworfen aus dem Garten der Natur, wo ich wuchs und blühte, und vertrokne an der Mittagssonne. - O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt, und wenn die Begeisterung hin ist, steht er da, wie ein misrathener Sohn, den der Vater aus dem Hause stiess, und betrachtet die ärmlichen Pfennige, die ihm das Mitleid auf den Weg gab' (Hölderlin).

> ‘In den Schulen und vor allem in den höheren Schulen als Mittelschulen wird die Natur des Schülers durch faules nutzloses Wissen, das in diese Schüler ununterbrochen hineingestopft wird, zur *Unnatur*, und wir haben es, wenn wir es mit Schülern von sogenannten höheren Schulen zu tun haben, nur mehr noch mit unnatürlichen Menschen zu tun, deren Natur in diesen sogenannten höheren Schulen als Mittelschulen vernichtet worden ist, die sogenannten Mittelschulen und vor allem die sogenannten Gymnasien dienen eigentlich immer nur der Verrottung der menschlichen Natur (...)’ (Bernhard).

Aan die sociale dwang was in de praktijk van het leven niet te ontkomen, in de kunst echter wel. Sterker nog: door die sociale dwang werd men zich pas bewust van zijn innerlijke natuur én van haar ontplooiingsmogelijkheden. Bedreiging

van die natuur, van het leven als zodanig, en uitzicht op verzoening zijn dan ook de historisch bepaalde antipoden die de literaire romantiek beheersen. Dat een utopisch marxist als Ernst Bloch een bijzondere belangstelling voor die romantiek had is daarom niet verwonderlijk: ‘Hoop is juist op het moment van de dood als een perspectief op licht en leven ontworpen, als een perspectief dat niet wil toegeven aan het mislukken; zo heeft hij geheel en al de intentie: er is nog redding - aan de horizon’, waarna hij het bekende Hölderlinvers ‘Wo gefahr ist, wächst das Rettende auch’ citeert.[54]

Bloch ziet in de openheid en het fragmentarisme van de romantische vormen de uitdrukking van een verhouding tot de werkelijkheid die het voltooid zijn van de wereld kras tegenspreekt. ‘Das ungeheure Welträtsel versprechen Nachtstimmen zu erraten, und in tiefer Ferne werden von vorüberfliegenden Nebeln Bergspitzen aufgedeckt, auf welchen der Mensch in die ersehnte andere Welt weit hineinschauen kann.’ Deze regels van Jean Paul, die Bloch citeert ter illustratie van wat hij een literair wenslandschap noemt,[55] zijn niets anders dan een vroege uitdrukking van de weigering zich bij het bestaande neer te leggen, een weigering die, hoe gesublimeerd dan ook, de kern van de hele moderne literatuur uitmaakt. Zeker, van ‘bergtoppen’ die uitzicht beloven op die ‘vurig verlangde andere wereld’ kan in onze gelijkgeschakelde wereld geen sprake meer zijn, maar niettemin wordt er zelfs op het illusieloze toneel van Beckett nog met verrekijkers naar buiten gekeken of er wat te zien valt en worden er ramen open gezet om naar de zee te luisteren - ook al weet men dat er niks te zien of te horen valt.

Het bewustzijn van de onderdrukking van de natuur en het complementaire ‘principe van de hoop’ zijn in de Duitse romantiek het eerst aanwezig. Nadrukkelijker dan de tijdperken die eraan voorafgaan behoort de romantiek daarom tot onze voorgeschiedenis.

Een hoofdstuk om maar gauw te vergeten

Ook in de Nederlandse literatuur is de romantiek het tijdperk waarin de natuur haar rentree viert. Maar kan men in Duitsland, met het pathos van de jonge Marx, spreken van een ‘wederopstanding van de natuur’, in ons land wordt ze nu pas goed aan banden gelegd. Nederlandse romantici worden - met uitzondering misschien van Piet Paaltjens - niet door hartstochten, verlangens of angsten geplaagd, maar lamgeslagen door arrogante gezapigheid, nationalisme, calvinisme en onderdanigheid. De natuur komt hier vooral voor om tegen haar verderfelijke verlokkingen te waarschuwen. Typerend zijn de volgende regels van Willem Bilderdijk, romanticus pur sang. ‘Onder de bloemen verscholen/In holen,/Loert de venijnige hofslang op ons./Legt u niet neder, o meisjes of knapen/Om u wellustig aan 't schoon te vergapen!/Sluimert niet in op het mossige dons!/(...) Zien we door wolken en hemel/gewemel,/Heffen we erkentlijke harten omhoog!/Daar is het duurzaam genoegen te vinden,/Eeuwige lent' die geen Tijd zal verslinden;/Daar zijn de wangen steeds lachend en droog.’ Elders in Europa zochten dichters naar andere middelen om aan het schrikbewind van de Tijd te ontkomen!

Een intentieloze taal

koude is de kracht van de mensen
als water staan zij tegenover de wereld
zij bouwen en breken muren
en het vuur smelten zij snel
daarom gaan zij niet opwaarts

eenzamen alleen naar de bergen vertrekken
en hun stem is een stem die snoept als een slinger
van het licht snoept en verzadigd zij zingen:
onvervloeibaar monden de bronnen om ons
en om ons is de wind is soutane van de extaze
om ons is gewikkeld de wind

Lucebert, begin van ‘De discipel’

Friedrich Hölderlin - wellicht de belangrijkste romantische dichter - voelde zich ‘Dichter in dürftiger Zeit’. Dat is een typering die voor Hölderlin zeker ook politieke implicaties had (hij sympathiseerde met de jakobijnen en beging - in zijn werk - een vorstenmoord[56]), maar die toch in de eerste plaats met een algemenere negatieve houding tegenover de eigen tijd te maken had. Die tijd was - in zijn eigen idioom - door de goden, of liever: door ‘het goddelijke’ verlaten. In zijn werk steeds opnieuw voorkomende woorden als ‘nacht’ en ‘winter’ verwijzen óók altijd naar die reële toestand van ‘godverlatenheid’, woorden als ‘zomer’, ‘dag’ en vooral ‘licht’ naar de nieuwe aanwezigheid van ‘het goddelijke’ *in de poëzie*. Toch was Hölderlin niet gelovig, althans niet in enige kerkelijke of zelfs christelijke betekenis van het woord: in de goden als (afzonderlijke) goden was hij niet geïnteresseerd. Het ‘goddelijke’ was voor hem iets dat aan de concrete goden, ongeacht hun origine, voorafging, het was ‘ouder dan de tijden’, en dat in de letterlijke zin van

het woord: volgens Hölderlin-kenner Peter Szondi is het identiek met ‘de natuur’.[57] De gediagnostiseerde toestand van ‘goddeloosheid’ heeft dan ook niets met atheïsme te maken, de term verwijst naar niets anders dan een fatale exclusieve oriëntatie van de mensen op hun eigen doen en laten, hun eigen zelfgenoegzame materiële en geestelijke werkzaamheid, een werkzaamheid die zich soeverein verheft boven de natuur en daarom uit zichzelf tendeert naar systematiek, geslotenheid, naar het ‘bouwen en breken van muren’, ad infinitum, ad absurdum.

> Aber weh! es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus, Ohne Göttliches
> unser Geschlecht. Ans eigene Treiben Sind sie geschmiedet allein, und
> sich in der tosenden
> Werkstatt
> Höret jeglicher nur (...)

Hölderlins klacht is dat het de mensen aan ontvankelijkheid ontbreekt. Ze horen slechts zichzelf en zijn alleen geïnteresseerd in hun eigen produkten. In die situatie moet de taal uitdrogen, hoeveel er ook gepraat mag worden. Voor die louter functionele taal van de mensen heeft Hölderlin geen oor; wel voor de geluidloze taal van de natuur:

> Ich verstand die Stille des Aethers,
> Der Menschen Worte verstand ich nie.

In die geïnstrumentaliseerde mensentaal wordt het toeval dat kenmerkend is voor de verhouding tussen woord en betekenis zonder meer bevestigd. De woorden zijn er - om met Leibniz te spreken - niet meer dan ‘hulpmiddelen’, in relatie tot hun betekenissen even arbitrair, even willekeurig als muntstukken ten opzichte van wat ervoor gekocht kan worden. Een taaluiting is geslaagd als die de gewenste situa-

tie in de praktijk van het leven bewerkstelligt. Hölderlin probeert daarentegen een taal te schrijven die niet op zo'n praktisch effect is afgestemd, maar op zoiets nutteloos als het ruimte bieden aan 'die Stille des Aethers'.

Zo'n niet-instrumentele, niet-communicatieve taal noemt Adorno 'intentieloos',[58] een term die hij overigens ook gebruikt voor de taal van de muziek.[59] In zo'n taal wordt de volgorde van de woorden niet bepaald door een praktisch doel, van doorslaggevend belang worden associatieve verbanden en muzikale kwaliteiten (ritmische waarden en klankwaarden). Hölderlins taal lijkt richtingloos, zijn uitwaaierende zinnen tasten 'de logische hiërarchie van een onderschikkende syntaxis' en daarmee tegelijk de 'traditionele logica van het synthetische denken' aan.[60] Waar dat laatste uit is op een gesloten, deductieve samenhang - elke volgende zin volgt voorspelbaar, met ijzeren consequentie uit de voorafgaande - , breekt Hölderlins taal die in de kern gewelddadige eenheid open om ruimte te maken voor het andere, de natuur, het niet-identieke. Die ruimte ontstaat op de plaatsen waar woorden of zinnen niet nadrukkelijk aan elkaar worden gedacht, maar zonder uitgelegde overgangen, geïsoleerd, al of niet letterlijk gescheiden door wit naast elkaar blijven staan. Hun onderlinge relaties moeten door de delen *onmiddellijk* worden uitgedrukt. Voor een dergelijke schrijfwijze, waartoe hij zich trouwens ook zelf gedwongen zag,[61] gebruikt Adorno de uitdrukking 'paratactisch'.

Het begrip parataxis heeft allereerst te maken met de manier waarop de verschillende zins*delen* aan elkaar gekoppeld zijn: ze verzetten zich tegen synthese, tegen hun onderschikking in een dwingende samenhang. Vervolgens heeft het begrip betrekking op grotere structuren; sommige gedichten van Hölderlin moeten volgens Adorno in hun geheel paratactisch worden genoemd. Als bekendste voorbeeld noemt hij 'Hälfte des Lebens'.

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

De eerste strofe roept een situatie op van vredige rust, contact en verzoening. In de tweede daarentegen heerst eenzaamheid, duisternis, contactloosheid, goddeloosheid. Maar de strofen worden niet met elkaar vergeleken of met elkaar in verband gebracht; ook een eventuele derde, synthetiserende strofe ontbreekt. Zo'n strofe zou - in de terminologie van de idealistische filosofie - de eerste twee ‘vermitteln’, nu drukken die hun verhouding ‘un-mittel-bar’ uit. (Benjamin gebruikte voor zulke niet in enig deel van een tekst te grijpen betekenissen het woord ‘magisch’.) Een derde aspect van Hölderlins paratactische werkwijze betreft de ‘correspondenties’ (heimelijk verwijst Adorno naar Baudelaire), de ‘onaangekondigde relaties tussen antieke en moderne schouwtonelen en figuren’[62] die in zijn werk veel voorkomen. Op associatieve, tegen het principe van het discursieve denken gerichte wijze brengt Hölderlin ver uit elkaar gelegen tijden, ook anderszins logisch niet bij elkaar horende of elkaar mogelijk zelfs uitsluitende zaken met elkaar

in verband. Maar, en dat is van het grootste belang, níet onder één noemer: het paratactische schrijven is juist de poging om aan elke inkapselende noemer te ontkomen, het is de poging de taal voortdurend te bewegen: *tegen het begrijpen*.

Dat alles maakt Hölderlin tot een modern dichter. Volgens Adorno leidt hij een proces in 'dat in de zinledige protocolzinnen van Beckett'[63] uitmondt, reden waarom Hölderlin 'tegenwoordig zo onvergelijkelijk veel beter te begrijpen is dan in zijn eigen tijd'.

> Laten we eens kijken waartoe deze beschouwingen leiden. Ik ben, sinds ik ben, hier, daar mijn verschijningen elders door anderen voor hun rekening werden genomen. Gedurende die tijd is alles in de grootste rust verlopen, in de meest volmaakte orde, afgezien van enkele manifestaties waarvan de betekenis me ontgaat, want de mijne ontgaat me evenzeer. Alles hier, nee, ik zal het niet zeggen, want ik kan het niet. Ik dank mijn bestaan aan niemand, deze lichtschijnsels behoren niet tot degene die verlichten of branden. Nergens heengaand, nergens vandaan komend gaat Malone voorbij.
>
> Samuel Beckett, *Naamloos*

‘Er is geen enkele angst die niet verweven is met bepaalde mogelijkheden binnen onszelf’

In de romantiek wordt de kunst het domein waarin verlangens worden gearticuleerd waarvan de feitelijke realisering door de maatschappelijke verhoudingen verhinderd wordt. De kunst staat nu niet meer alleen maar los van het leven - zoals in de renaissance - , maar zelfs dwars tegenóver het leven. Vanuit het standpunt van het gezonde verstand is ze een ziekte, wee degene die erdoor besmet wordt! Vanaf de romantiek wordt er door conservatieven dan ook gewaarschuwd tegen een vermenging van kunst en leven. Echo's van die waarschuwingen klinken sindsdien door in het werk van de kunstenaars, misschien wel het duidelijkst in dat van kunstenaars die het meest aan hun kunst verknocht zijn.

E.T.A. Hoffmann bij voorbeeld heeft het gevaar dat er van de kunst uitgaat voor het leven meer dan eens gethematiseerd. In *Das Fräulein von Scuderi* laat hij de beroemde edelsmid Cardillac zo hevig in de ban raken van de door hemzelf gemaakte sieraden dat hij er, na ze verkocht te hebben, de nodige moorden voor over heeft om ze weer in zijn bezit te krijgen. En het boek over Dürer dat Hoffmann wilde schrijven, zou blijkens de geplande titel (*Der Feind*) vermoedelijk wel diezelfde strekking hebben gekregen: in de kunst huist een demon die de mensen maar op slechte gedachten brengt. Hoffmann suggereert een directe relatie tussen kunst en criminaliteit, soms lijkt het er zelfs op dat hij ‘het kwaad’ identificeert met ‘het artistieke’. In zijn visie vormen die ‘artistieke neigingen’ een integraal bestanddeel van ieders persoonlijkheid, daarom is het zaak ze - althans in de openbaarheid - te onderdrukken.

Nu wist Hoffmann precies waar hij het over had. Hij be-

kleedde namelijk een vrij hoge functie bij de rechterlijke macht, maar was ook verslaafd aan dagdroom en alcohol; en het is niet onwaarschijnlijk dat er tussen een en ander een causaal verband bestaat. De angst voor ‘Fehlleistungen’ en zo indirect voor ontslag uit de vorstendienst was voor hem in elk geval zeer reëel. ‘Er is geen enkele angst die niet verweven is met bepaalde mogelijkheden binnen onszelf’, schrijft Lars Gustafsson (in *Het eigenlijke relaas over de heer Arenander*); alleen wie die mogelijkheden tot zelfverwerkelijking afzweert en kiest voor de volledige aanpassing wordt misschien van die angst bevrijd. Zo triest was het met Hoffmann nog lang niet gesteld, al houdt hij zijn figuren - al of niet tegen beter weten in - nogal eens voor dat hun dromen vanzelf in vervulling zullen gaan áls ze zich maar aan de realiteit houden.

In het sprookje ‘Meister Floh’ bij voorbeeld wordt de dromerige Peregrinus Tyss door zijn super-ego - de vlo die hem een glaasje in zijn oog mikt waardoor hij gedachten kan lezen - gewaarschuwd tegen de verlokkingen van Dörtje. De vlo probeert de romantische droom te ontmaskeren als een soort puberteitsgril, als gebrek aan levenservaring: de exotische genoegens die Dörtjes liefde belooft zijn gevaarlijk. Bovendien schuilt het wonderbaarlijke van de droom volgens de vlo alleen in het feit dat hij een gebied exploreert dat *totdantoe* onbekend was. De droom is het gevolg van een tekort dat met het verstrijken van de tijd wel verholpen zal worden - een vooruitgangsoptimisme dat de vlo deelt met de uit zijn tijd stammende geschiedfilosofie van Hegel, die Hoffmann ongetwijfeld gekend heeft: de vlo bedient zich van een hegeliaanse terminologie. De droom wordt door een verdere rationalisering van het leven automatisch ingewilligd, het is domweg een kwestie van nog even geduldig afzien.

Maar díe droom is niets nieuws. Gerelateerd als zijn inwil-

liging is aan de triomf van de techniek, blijven zijn inhouden gebonden aan het bekende. Hij staat niet meer tegenover het leven van alledag, maar is er een perfecte kopie van. Peregrinus Tyss kiest, eindelijk verstandig, tegen de sprookjesprinses en voor het braaf-burgerlijke huwelijk; de verlokkingen van de romantiek leggen het af tegen de Biedermeier-zekerheid.

Ze zullen dat in de geschiedenis van de literatuur nog vaak blijven doen, tot in het tegelijk kritische en resignatieve cynisme van schrijvers als Roelants en Elsschot, en het alleen maar resignatieve van dat van hun eigentijdse epigonen. Die spelen bij voorbaat op zekerheid, tegen het dromen, tegen de kunst en voor het leven.

Radicalere schrijvers kiezen tegen het leven en voor de kunst. Maar omdat in dat leven de dienst steeds meer wordt uitgemaakt door 'dode' instellingen, zijn zij toch degenen die in werkelijkheid voor het leven kiezen. 'Nur die Phantasielosn flüchtn in die Realität; (und zerschellen dann, wie billich, daran)', schrijft Arno Schmidt (in *Abend mit Goldrand*). Fantasierijker geesten zoeken het in de kunst. Zij weten dat overleven, in een radicale betekenis van het woord, alleen daar mogelijk is, dat andere dan artificiële paradijzen überhaupt niet meer bestaan. Gauguin en Stevenson konden ze in de vorige eeuw nog buiten Europa zoeken (al kwam Gauguin van een kouwe kermis thuis; 'de droom die me naar Tahiti voerde,' bekent hij in *Noa Noa*[64], 'werd door de feiten wreed verstoord'), nu is ook dat uitgesloten. Er vallen geen paradijzen meer te ontdekken, ofschoon menig ontdekker - bij voorbeeld die in het gelijknamige gedicht van Slauerhoff - dat weigert toe te geven. 'Nimmer belijd ik mijn dwaling, mijn zwak.' De ambiguïteit van het woord 'dwaling' is karakteristiek voor ons tijdperk. Het betekent (ook bij Slauerhoff) enerzijds 'niet-doelgericht reizen', anderzijds 'vergissing', 'fout'. Maar 'de ontdekker' verzet zich

ertegen dat die betekenissen per se moeten samenvallen, dat zijn verlangens zonder meer op een zwakte wijzen. Dat kan ook gezegd worden van alle andere eigentijdse literaire ontdekkers, al moet daaraan worden toegevoegd dat de opstandigheid die hen ‘voortdrijft buiten rust en rede’ bij hen meestal een wat andere vorm heeft gekregen dan bij Slauerhoff. Die opstandigheid manifesteert zich niet meer in het *zoeken* van ‘het andere’ buiten de orde van de taal (in die zin dat de taal niet meer vooral het middel is waarmee *over* dat zoeken verslag wordt uitgebracht), maar in het eigenhandig maken ervan *in* die taal. Tegelijk heeft die opstandigheid van de twintigste-eeuwse modernen, in vergelijking met die van de negentiende-eeuwse artist, een minder elitair en provocerend karakter gekregen. Schrijvers als Valéry, Kafka, Proust, Musil, Rilke en Van Ostaijen hebben in elk geval dit met elkaar gemeen dat ze elke demonstratieve, naar buiten gerichte, excentrieke opstandigheid (en de spontaniteitscultus die eraan ten grondslag ligt) afzweren, om die onvrede des te hardnekkiger als vormgevende kracht op hun schrijfwerk te richten.

El sueño de la razón produce monstruos

> Er mag absoluut niets meer buiten zijn, omdat de loutere voorstelling van een buiten de eigenlijke bron van de angst is.
>
> M. Horkheimer en Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*[65]

De slaap van de rede baart monsters - zo heet een van de beroemdste schilderijen van Goya. Die monsters bestaan voor Goya dus niet onafhankelijk van de mensen, alleen als die een oogje dichtknijpen laten zij zich zien. Dat is een betrekkelijk moderne opvatting. Zo'n tweehonderd jaar voor Goya werden die monsters allerminst als projecties gezien. 'Voor de meeste theologen en demonologen van de renaissance werden de demonen niet door de slaap van de rede *te voorschijn geroepen*, en wel in geen enkele betekenis van dat woord. Ze werden niet gelokt en al helemaal niet *gemaakt*. Ze bestonden niet alleen onafhankelijk van datgene wat de mensen van ze geloofden of dachten, ze namen bovendien geheel zelfstandig het initiatief om in allerlei vermommingen - bij voorbeeld als engel of als moeder van god - over de wereld uit te stromen.'[66]

Voor de moderne tijd geldt in het algemeen dat de ervaring van andere, fantastische werelden pas mogelijk is door de rede in slaap te sussen. Eenvoudig omdat die rede ook feitelijk bezig is al die andere, fantastische werelden gelijk te schakelen. In de moderne literatuur is er voor de taal van die rede daarom geen plaats. De schrijvers van die literatuur nemen het op voor het niet-redelijke, maar in de wetenschap dat ze hoe dan ook 'redelijke' wezens zijn, dat ze niet kunnen doen *alsof* ze kinderen, primitieven of waanzinnigen zijn. Hun ontvankelijkheid voor dat kinderlijke, dat primitieve of dat waanzinnige kunnen ze daarom alleen bewijzen door

de taal daarvan te laten doorklinken in de (instrumenteel-mededelende) taal van de redelijkheid; liefst zo duidelijk dat die laatste geheel en al onhoorbaar wordt.

Als die andere werelden echter *feitelijk* steeds meer verdwijnen neemt de angst ervoor toe (voor je het weet staat de arbeidstherapeut op de stoep) en de ontvankelijkheid af. Steeds opnieuw zien we dan ook dat schrijvers die ontvankelijkheid kunstmatig op peil proberen te houden door zich vrijwillig te onderwerpen aan ontwenningskuren. Ze maken zich blind en doof voor alle voorschriften en normen van de cultuur en treden buiten de orde - om zodoende des te beter te weten wat die orde aanricht. Pas dan kunnen zij het in hun geschriften goed laten spoken!

Eindnoten:

0 Alleen citaten uit secundaire literatuur zijn in het notenapparaat verantwoord, literaire citaten niet.
1 M. Horkheimer en Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt 1969, p.6.
2 K. Marx, *Het kapitaal*, Bussum 1970, 1, p.37.
3 M. Horkheimer en Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, p.3.
4 Idem, p.5.
5 N. Elias, 'Een essay over tijd', in: *De Gids*, 1975, 1/2, p.50.
6 Hier heb ik gebruik gemaakt van de vertaling van Aegidius W. Timmerman, zie: Homerus, *Odyssee*, Brussel 1977, Boek XII, vs. 47-54.
7 M. Horkheimer en Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, p.34.
8 Idem.
9 H. Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit*. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen, Amsterdam 1979, p.135.
10 Idem, p.134 e.v.
11 N. Elias, *Überden Prozess der Zivilisation*. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Frankfurt 1976, 1, p.294.
12 Idem, p.289.
13 Idem, p.296.
14 Deze visie op Hobbes is ontleend aan: R. zur Lippe, *Bürgerliche Subjektivität*. Autonomie als Selbstzerstörung, Frankfurt 1975, p.33 e.v.
15 Zie bij voorbeeld: J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Darmstadt 1962, p.28 e.v.
16 M. Horkheimer, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, Frankfurt 1971, p.51
17 Idem, p.64.
18 K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Leipzig 1970, p.158.
19 H. Haasse en A.-J. Gelderblom, *Het licht der schitterende dagen*. Het leven van P.C. Hooft, Amsterdam 1981, p.18.
20 J.J. Oversteegen, 'Hooftse wendingen', in: *Merlyn* 4/4 (juli 1966), p.263.
21 A. Hauser, *Van grotschildering tot filmbeeld*. Een geschiedenis van kunst en literatuur als maatschappelijke verschijnselen (oorspr.: *The Social History of Art*), Amsterdam 1957, p.190 e.v.
22 Vergelijk H. Haasse en A.-J. Gelderblom, *Het licht der schitterende dagen*, p.59: 'Voor Pieter Hooft betekende haar plotselinge dood (die van Brechje Spiegel, CO) een hevige schok, maar (...) níet iets dat lag buiten de aanvaarde orde der dingen. Tenslotte werden in die tijd vaak mensen van de ene dag op de andere in de bloei van hun leven weggerukt.'
23 J.J. Oversteegen, 'Hooftse wendingen', p.265.
24 G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, Den Bosch 1971, deel 2, p.502.
25 K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, p.158.
26 K. Marx, *Het kapitaal*, p.557.
27 Idem, p.572.
28 Idem, p.575.

29 R. zur Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen*. Geometrisierung des Menschen und Representation des Privaten im französischen Absolutismus, Frankfurt 1974, II, p.284.
30 Idem, p.319-320.
31 F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, München 1964, p.110.
32 Idem, p.103.
33 S. Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt 1982, p.776.
34 J. Habermas, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt 1976, p.85.
35 J. Berger, *Anders zien*, Nijmegen 1974, p.54.
36 Idem, p.52.
37 Idem, p.53.
38 Cd. Busken Huet, *Het land van Rembrandt*. Studiën over de Noordnederlandse beschaving in de zeventiende eeuw, 's-Gravenhage 1974, p.481.
39 Geciteerd bij G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, deel 2, p.502.
40 Idem, p.504.
41 Jean Paul, 'Uitnodiging zitting te nemen in een nieuwe kritische onderschrikraad, ter correctie van filosofen en dichters', in: *New Found Land*, II/I (1982), p. 97.
42 B. Huydecoper, *Achilles*, Zwolle 1964, p.28.
43 L. Rotgans, *Eneas en Turnus*, Zwolle 1959, p.10-12.
44 R. Barthes, *Mythologieën*, Amsterdam 1975, p.217.
49 K. Swart, 'De tijd van het voorspel', *Raster* 10 (1979), p.93.
45 N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, 1, p.286.
46 Idem.
47 F. Nietzsche, *Vrolijke wetenschap*, Amsterdam 1976, p.109-110.
48 De hier volgende opvattingen over de taal van Schlegel, Novalis en Leibniz zijn ontleend aan: W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt 1980.
50 M. Schatzman en S. Freud, *De ondergang van Daniel Paul Schreber*. Een klassiek geval van paranoia en schizofrenie, Amsterdam 1974, p.88, 89 en 92.
51 H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1973, p.44-45.
52 Idem, p.46.
53 Idem, p.49.
54 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Gesamtausgabe 5, 1, Frankfurt 1977, p.126-127.
55 Idem, Gesamtausgabe 5, 2, p.945.
56 P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1975, p.251, 327-28 en 409.
57 Idem, p.248.
58 Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften II, Frankfurt 1974, p.478.
59 Th. W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III*. Gesammelte Schriften 16, Frankfurt 1978, p.650.
60 Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, p.471.
61 Zie: Th. W. Adorno, *Asthetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7, Frankfurt 1970, p.541-42.
62 Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, p.194.
63 Idem.
64 P. Gauguin, *Noa Noa*, Berlijn 1960, p.17.
65 M. Horkheimer en Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, p.22.
66 H.P. Duerr, *Traumzeit*. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt 1978, p.56.

Het bordeel als disciplineringsmachine
Een groteske van Van Ostaijen als ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie

> Behoefte is een maatschappelijke categorie. De natuur, het 'instinct', is daar een onderdeel van. Maar het maatschappelijke en het natuurlijke moment van de behoefte kunnen niet als primair en secundair van elkaar worden gescheiden, om vervolgens een rangorde van bevredigingen op te stellen. Honger, opgevat als een natuurlijke categorie, kan worden gestild met sprinkhanen en muggen, zoals vele wilden inderdaad doen. Tot de bevrediging van de honger van de geciviliseerden behoort dat ze iets te eten krijgen waar ze niet van walgen; in de walging en haar tegendeel wordt de hele geschiedenis gereflecteerd. Zo is het met elke behoefte gesteld. In elke drift schuilt een zo duidelijke maatschappelijke component, dat wat er natuurlijk aan is nooit onmiddellijk maar steeds slechts als door de maatschappij geproduceerd te voorschijn komt. Het beroep op de natuur in verband met de een of andere behoefte is steeds slechts het masker van ontzegging en macht.
>
> Th. W. Adorno, 'Thesen über Bedürfnis'[1]

Het bordeel van Ika Loch is de tweede proza-uitgave van Paul van Ostaijen (januari 1926). Vermoedelijk is het ook een van de eerste boeken waarvoor René Magritte een tekening maakte, een frontispice in dit geval. Later zouden er nog talloze schrijvers een beroep op Magritte doen, hetzij door middel van een verwijzing of een citaat (recente voorbeelden: Bernlef en Cortázar), hetzij doordat ze een van zijn tekeningen of schilderijen kozen voor een boekomslag (recente voorbeelden: Frisch en Walser).

Op het frontispice dat Magritte voor *Het bordeel van Ika Loch* tekende staat een naakte vrouw, die op haar knieën zit in een etalage of iets wat daar op lijkt - in een kunstmatig decor in elk geval. Dat ze gezien kan worden heeft zowel zij als de lezer te danken aan het feit dat Magritte de gordijnen heeft opgetrokken. Op haar linkerhand draagt ze een beeldje

dat onmiskenbaar een verkleinde kopie van haarzelf is. Ook dat beeldje draagt dus op haar linkerhand een beeldje dat als een verkleinde kopie van haarzelf beschouwd moet worden. Al met al voldoende reden om te twijfelen aan de echtheid van de naakte vrouw zelf: misschien is ook zij alleen maar een zetstuk, een beeld, een maaksel dat de toeschouwer (want in die kunstmatige positie bevindt de kijker/lezer zich onverbiddelijk) als echt wordt verkocht. Misschien gelooft hij alleen maar dat ze echt is omdat hij haar nooit anders dan in een etalage gezien heeft. Wie weet hoeveel beschavingswerk daaraan te pas is gekomen? Een bezoek aan het bordeel van Ika Loch zou daar wel eens een vermoeden van kunnen geven, per slot had Van Ostaijen met het schrijven van zijn grotesken zeer realistische intenties: ‘Ik zie mij verplicht naar het voorbeeld van mijn grote voorganger Jonathan Swift er nadruk op te leggen, dat hetgene ik in deze en andere grotesken vertel, slechts de getrouwste weergave van reële gebeurtenissen is.’[2]

In het begin van het verhaal stelt Van Ostaijen de hoerenwaardin Ika Loch voor: zij blijkt allesbehalve een spontaan wezen. Dat zij met haar eerste klas bordeel al spoedig met een ‘eerbiedwaardig batig saldo’ werkte, heeft ze niet te danken aan eigenschappen die ooit noodzakelijk waren voor commercieel succes: scherp inzicht in de specifieke omstandigheden waarin het produkt te koop wordt aangeboden, het vermogen om de latente behoeften van potentiële klanten min of meer intuïtief te taxeren, voldoende kennis van zaken en voldoende raffinement om de geneugten die de aanschaf van het produkt de klant zal bereiden zo smakelijk mogelijk voor te stellen. Van dat soort ouderwets vakmanschap is Ika Loch volledig gespeend. Eerder representeert zij een moderner type handelaar. Dat is er een voor wie ‘eigen initiatief’, slimheid en improvisatietalent alleen verbaal nog

tellen: de omstandigheden waarin hij verzeild kan raken zijn immers nauwkeurig in kaart gebracht, en de beslissingen die daar telkenmale van hem verwacht worden eveneens. Ook al doet hij het liever anders voorkomen, in feite neemt hij geen beslissing zelf. Zijn rol is die van de uitvoerder, steeds richt hij zich naar een systeem dat buiten hem om bestaat en dat van hem geen excentriciteiten duldt: elk onsystematisch gedrag is taboe. Van dit type handelaar-uitvoerder is Ika Loch de volmaakte belichaming. Zij is weliswaar de baas van een hoerenkast maar als zodanig is ze de zetbaas van een systeem waarvan dat bordeel maar een klein onderdeel vormt, en geenszins een noodzakelijk onderdeel. Als Ika Loch haar bescheiden rol wil blíjven spelen, zal ze zich aan de wetten van dat systeem moeten onderwerpen; het zelfstandig uitvaardigen van directieven is er voor haar dan ook niet bij. Daar heeft ze vrede mee, en meer dan dat.

De eerste zin van het verhaal definieert haar commerciële succes als het resultaat van een ‘inspanning die kort was en gemakkelik als elke routine dewelke zich natuurnoodzakelik progressief uit zichzelf ontwikkelt’. Die inspanning verloopt met andere woorden volgens een vast, klaarliggend patroon: in geen van de afzonderlijke fasen hoeven er beslissingen te worden genomen over hoe het nu verder moet. Er is slechts sprake van het investeren van energie in een bestaand mechaniek. Wat daaruit resulteert is voorspelbaar, Ika Loch was door haar succes dan ook niet in het minst verbaasd. ‘Zij vond het zo vanzelfsprekend dat een zaak bloeide, waarvan zij de leiding had, dat zij (...) vergat, op het einde van het bedrijfsjaar, haar kapitalistiese kornuiten de dividenden uit te betalen. Daaraan nochtans herinnerd, zei Ika Loch: “Och ja, natuurlik.”’ ‘Routine’, ‘natuurnoodzakelik’, ‘vanzelfsprekend’, ‘natuurlik’, ‘ongekunsteld’ - in de zin die volgt op de zojuist geciteerde - : het kan niet op. Alles wijst op ordelijkheid en wetmatigheid, elke inbreuk daarop, elke

vorm van toeval is hier uitgesloten. Ika Loch heeft ‘een zuiver ver standelike eerbied (...) voor deze wetten aan dewelke zij, in hare hoedanigheid van directrice, zich had te onderwerpen. Zo zou het nooit haar zijn ingevallen de acht-uredag van haar personeel door een persoonlik verdikt te verkrachten. Op het stipt naleven van wederzijdse verplichtingen legde zij de grootste waarde.’ En uit de volgende zin blijkt dat de onderwerping aan de bestaande orde niet beperkt blijft tot haar opvattingen over de organisatie van haar bedrijf, ook haar taal bestaat uit kant en klare formules. Van een poging tot zelfstandig formuleren is geen sprake. Ika Loch spreekt louter in clichés. Een inbreuk op die gecodificeerde taalorde zou zij vermoedelijk evenzeer afkeuren als een inbreuk op de maatschappelijke orde. Ook als zij het met aspecten daarvan niet eens is - zoals het geval is met de wet op de achturige arbeidsdag - zal zij zich erbij neerleggen, want bij overtreding ziet zij ook hier onmiddellijk een onvermijdelijke reeks reacties die uiteindelijk het hele systeem aantasten. Onafhankelijk van de ratio van een regel onderwerpt zij zich eraan zolang dat de geslotenheid en de hechtheid van het systeem vergroot. De vorm is voor haar alles, de inhoud niets. ‘Zij had kunnen zeggen: “Wrong or right it's my law”.’

Duidelijk is dat Ika Loch de belichaming is van de formele logica. Als zodanig speelt zij de hoofdrol in een allegorie waarin de tekst van de bijrollen aanvankelijk nog niet vastligt - maar Ika Loch zou geen moderne hoerenwaardin zijn als zij er niet voor zou zorgen dat dat spoedig wél het geval is. Daaruit bestaat, om het met het pathos van het orthodoxe marxisme te zeggen, haar historische taak: zij zal de hoerenlopers niet langer laten improviseren op hun erotische voorkeuren maar ze in een schijnbaar door haar vastgelegde pas dwingen. Schijnbaar, want zoals gezegd neemt Ika Loch nooit zelfstandig beslissingen. Om maximaal munt

te slaan uit de erotiek is het nodig dat hele domein te ontdoen van de grillen van de klanten: het dient volledig georganiseerd te worden. Daarmee ontpopt Ika Loch zich als een van de pioniers van de meest gigantische twintigste-eeuwse industrie: die van de vrije tijd. In haar bordeel wordt de erotiek ontdaan van de vrijheid en de onbetamelijkheid, het onberekenbare en de perversie die haar wezen uitmaken, zoals die elementen in het vervolg van de eeuw overal om zeep worden gebracht waar ze zich mogelijk zouden kunnen ontplooien.

Ika Lochs optreden was ‘verbazend autoritair’. Niet zozeer tegenover haar personeel - op dat punt onderscheidde ze zich noch gunstig noch ongunstig van andere werkgevers-, als wel tegenover de klanten. Dat is het opmerkelijke en het nieuwe, het moderne in haar optreden. Zij neemt de klanten niet langer zoals ze zijn, als mensen met toevallige, mogelijkerwijs soms ook grillige verlangens, waaraan zij dan zo goed mogelijk probeert tegemoet te komen, nee, zij praat de klanten een seksuele voorkeur aan. Misschien is dat zelfs nog te veel gezegd (want aanpraten veronderstelt tact en raffinement), in feite deelt ze de klanten op grond van een vlugge, uiterlijke taxatie in klaarliggende categorieën in. Bij een bepaald uiterlijk horen bepaalde wensen. Van een dergelijke vaste relatie is zij overtuigd. De klant die het waagt haar tegen te spreken of zelfs maar zijn wensen te specificeren wordt afgebluft: ‘“Genoeg, mijnheer, ik weet het. Gelooft u dan, ik ben zonder kennis en ervaring? Heb vertrouwen in mij: ik weet wat mijnheer wenst. Wat? - Och nee, zet u en wacht.”’ Evenmin als eigen, althans niet door haar gedicteerde wensen, gunt ze de klant een eigen oordeel over de hoer die zij voor hem heeft uitgezocht. Nog voor hij de kans krijgt iets te zeggen, wordt hij de kamer ingeloodst die voor zijn type is voorbestemd, met de hoer van háár keuze. Dat dat onmogelijk steeds tot volle tevredenheid van de

klant aanleiding kan geven, ligt voor de hand, maar dat is voor Ika Loch nog geen reden haar gedrag te wijzigen. Niet met haar taxatie van de wensen van de klant was er dan iets mis, maar met de omstandigheden waarin die laatste verkeerde. Waarschijnlijk ‘was mijnheer te nerveus vandaag, hij deed beter naar huis te gaan, want natuurlik, daar stond zij borg voor, mad. Anaïs moest onder normale omstandigheden zeer zeker de zaak van mijnheer maken.’ Maar niet altijd schikken de klanten zich naar Ika Lochs schematisme. ‘Soms ontaardde het in het fijne bordeel nr 33 tot groffe scheld- en beledigingstonelen.’ Een dikke man weigert de hem toegewezen slanke den (‘in zijn hoedanigheid van beenderenkoopman had hij skeletten tot ziekwordens toe zat gezien’) en zelfs jonge knapen (‘efeben’ noemt Van Ostaijen hen) weigeren soms zich bij de eerste keuze van Ika Loch neer te leggen. Op zekere dag komt het zelfs zo ver dat iedereen woedend het bordeel verlaat. Maar ook dat vermag haar niet tot meer gevoel voor nuances te brengen. Haar schema mocht dan de voorkeuren van de klanten niet voldoende tot hun recht laten komen, dat wilde toch nog in het geheel niet zeggen dat ze van het principe dat een classificatie van seksuele preferenties op grond van uiterlijke kenmerken mogelijk was, af wilde zien. Het op geen enkele feitelijke ervaring, maar slechts op haar eigen vooroordelen gebaseerde en dan ook ondoelmatig gebleken schema wisselt ze zonder scrupules in voor een nieuw schema. Of het feit dat ze de incidentele ervaring met een matroos die ‘zich geraffineerder had getoond dan een studiemeester’ maar meteen tot algemene norm en daarmee tot onwrikbaar bestanddeel van haar nieuwe schema verheft een wezenlijke vooruitgang betekent, mag betwijfeld worden - succes heeft het in elk geval wel. Aangenomen mag worden dat de zekerheid die Ika Loch haar klanten bood op den duur geprefereerd werd boven het onzekere volgen van de eigen voorkeuren.

Op den duur, zeg ik, want van de ene dag op de andere slaagde ook Ika Loch er niet in de mensen te wennen aan iets dat ze eigenlijk niet willen. ‘Aanvankelik waren alle bordeelgetrouwen het daarover eens dat Ika Loch hun wensen niet in aanmerking nam en dat het autoritaire optreden dezer waardin onduldbaar’ was, maar toch was niemand helemaal zeker van zijn zaak. Een deel van de cliëntèle begon aan zichzelf, en met name aan de eigen voorkeuren, te twijfelen. Gevoed werd die twijfel in hoge mate door de (freudiaanse) wetenschap dat het driftleven allang zodanig is bijgevijld dat niemand daar nog een duidelijk en onverwrongen beeld van heeft. Alleen in een toestand van verslapte geestelijke controle, in de droom vooral, komen die verlangens in een voor het individu toelaatbare vermomming aan de oppervlakte, maar wie van de klanten had ooit zijn ‘dromen gekontroleerd met het doel daarin het wezen van (zijn) driftleven te ontsluieren?’ Daarentegen twijfelen zij er niet aan dat Ika Loch ‘stellig de psycho-analyse gestudeerd’ had, waarmee dan tevens duidelijk was wat het fundament was van haar autoritaire optreden: inzicht in de verlangens van de klanten die zo diep in het onderbewuste verborgen lagen dat ze ze zelf niet kenden. Een voor een komen de weggelopen klanten dan ook op hun besluit en dús in het bordeel terug, zeker na de als onbetaalde reclame werkende lustmoord op de mooie Promethea - over wie in het volgende artikel meer: in haar beschrijving zitten namelijk elementen die naar Van Ostaijens poëtica verwijzen.

De klanten komen dus, zij het schoorvoetend, terug naar het bordeel, waar ze ijverig hun best doen ‘het wezen van hun driftleven te zoeken’. Maar in feite komt het er natuurlijk op neer dat ze de rol die hun door Ika Loch is toebedacht vlekkeloos en met overtuiging leren spelen. Voortaan dienen ze hun wensen af te stemmen op het - zeer beperkte aanbod. Over de aard van dat aanbod wordt door een

ander beslist, exact volgens het vigerende economische model dat de consumenten geen directe invloed op de produktie toestaat. Zoals men de aard van de waren daar afstemt op een door inkomsten, opleiding en sociale status gedefinieerde categorie consumenten, waarvan de behoeftenstructuur na verloop van tijd dan ‘vanzelf’ tamelijk homogeen wordt, zo raken de seksconsumenten in het bordeel van Ika Loch na verloop van tijd ook overtuigd ‘van de charme van dit nieuwe leven’, al blijft er bij de meesten nog ‘een grein skepsis over’. Maar die scepsis houden ze voor zich; de aanpassing aan het gewenste consumentengedrag mag dan niet helemaal gelukt zijn, dat ook openlijk durven uitspreken is een andere zaak. Zoals de man die ontdekt dat het beeld van de voor zijn inkomensgroep bedoelde vakantie aan de Italiaanse of de Spaanse Middellandse Zeekust niet geheel overeenstemt met de realiteit aldaar dat amper zal durven toe te geven (vanwege het te verwachten leedvermaak bij anderen, maar ook omdat hij weet dat er voor hem nauwelijks een alternatief is), zo maskeren ook de klanten van het bordeel van Ika Loch hun teleurstellingen. De macht van Ika Lochs orde is zo groot dat de minieme scepsis over hun rolgedrag hen niet tot weigering van die rol kan brengen. ‘Ika Loch had gelijk en zij hadden ongelijk. Wel bleef er bij ze een grein skepsis over, doch zij had de bezoekers om de bekentenis van hun skepsis schuchter gemaakt en, betraden zij door deze skepsis bevangen het huis, zo voldeed reeds Ika Loch's autoritair optreden ze te ontwapenen.’

Zo is het bordeel van Ika Loch tevens een ontwenningsinrichting. Alle ongecensureerde voorstellingen van erotiek en van genot worden er door een kille, gedeërotiseerde realiteit terechtgewezen. ‘Kortom, kon men ook niet om de ervaring heen dat het door Ika Loch's intermediaire genotene lang niet aan de van vroeger meegebrachte genotsvoorstelling beantwoordde, men gaf geredelik toe dat deze hoere-

waardin het hoogste bood wat men menselikerwijs van haar kon verwachten en verder, als gevolg daarvan, dat het wijs was de vroegere voorstelling van genot als puberteitsilluzie af te leggen.' Want genot en organisatie zijn onverenigbaar. Waar seksualiteit wordt gepland resteert slechts troosteloze seks. Het wezen van het genot immers is dat het niet doelgericht is, of misschien beter: dat het doel onbekend is. Van elk volgend moment moet de precieze kwaliteit een dosis onzekerheid hebben. Zonder de spanning die daarvan het gevolg is, en zonder de behoedzaamheid die de spanning op haar beurt vergt van de persoon die een bepaalde handeling uitvoert, verwordt die handeling tot een verplicht nummer. Gebrek aan spanning in het heden is er de oorzaak van dat men zijn aandacht op de toekomst, meer precies: op het eindpunt van die handeling richt. Het zo snel en ongehavend mogelijk bereiken daarvan is dan het enige waar men zijn zinnen op zet. Nu zal het bereiken van het eindpunt op die manier doorgaans weinig bevredigend zijn, maar in een strikt georganiseerde omgeving bestaan er domweg geen alternatieven: het doel en de middelen waarmee dat doel gerealiseerd moet worden zijn er bij voorbaat bekend, degene die de handeling moet uitvoeren heeft er geen invloed op. Daarom stompen wensen en verlangens in een georganiseerde omgeving af tot behoeften, en die leiden uiteindelijk vaak tot verslaving. Dat behoeften in een zo tot in de details georganiseerde samenleving als de tegenwoordige westerse niets primairs meer hebben, maar volledig zijn gemaakt, is na enige tijd amper nog te zien. Men speelt zijn rol dan met zoveel vanzelfsprekendheid dat men vrijwel vergeet dat hij door een ander is voorgeschreven. Zodra die rolvastheid groot genoeg is, kan de auteur van die rol zich zonder gevaar voor ernstige versprekingen terugtrekken. Op een bepaald moment biedt de zelfcontrole van de acteurs zoveel garantie op een vlekkeloos verloop van de voorstelling dat elke di-

recte controle overbodig wordt. Men kan dan zelfs de indruk krijgen dat er van enige controle, van dwang helemaal geen sprake is. Die situatie, die kenmerkend is voor de ‘vrijheid’ van de individuen in alle niet-dictatoriale, technisch hoogontwikkelde maatschappijen, geldt ook voor het schaalmodel daarvan in het bordeel van Ika Loch.

De verteller zegt tegen het einde van het verhaal dat het ‘een *boven*menselike kracht vergt om Ika Loch psychologies-rein, enkel en onmiddellik uit haar eigen bepaaldheid gegeven, alzo zonder de indirekte weg over de reakties der omwereld, esoteries dus, voor te stellen.’ En even verderop ‘dat Ika Loch's wezen slechts indirekt is nabij te komen’. Want haar geest waart weliswaar door het hele bordeel, in fysieke zin is ze daar vrijwel onvindbaar. ‘Haar autoriteit daargelaten, treedt zij zo weinig op het voorplan dat, ware niet dáár de reaktie om tot de aktie te besluiten, men zou kunnen aannemen zij zou slechts voorstelling zijn, - als hoerewaardin seksuele waanvoorstelling.’ Haar ongrijpbare, maar niettemin onbetwijfelbare realiteit heeft wat van de Kantiaanse categorieën van het verstand, tot het bestaan waarvan de filosoof ook alleen maar kon besluiten op grond van zijn overtuiging dat objectieve kennis van de dingen mogelijk is. Van Ostaijen - die in zijn essays overigens meer dan eens naar Kant verwijst - speelt met zijn formuleringen duidelijk in die richting. Zo zegt hij zelfs dat Ika Lochs ‘wezen gans in het verstandelike samentrok’, gevolg naar hij veronderstelt van het feit ‘dat Ika Loch, - zeer jong nog, - zij was niet meer maagd, doch van het geslachtsleven droeg zij slechts de ervaring ener vluchtige vreugde achter een kermistent mede, - zich een opereren aan de genitaliën had moeten onderwerpen: de eierstokken werden haar weggenomen.’ Nu is zij een soort vleesgeworden zuivere rede, zonder het minste besef van lichamelijke aandriften. Ika Loch kent de drift niet uit ervaring. Dat is ook de reden

dat ze zo'n afstandelijke, manipulerende houding tegenover andermans driften kan aannemen. Je kunt ze naar je hand zetten, al naargelang het je het beste uitkomt: dat heeft de ervaring haar in elk geval wel geleerd. Ika Lochs relatie tot de bordeelbezoekers kan inderdaad in zuiver Kantiaanse termen worden uitgedrukt. Is zijzelf de belichaming van de categorieën van het verstand, dan zijn de bezoekers, of liever nog de behoeften van de bezoekers de ongestructureerde data die door het verstand worden gevormd; pas wat gekneed is is kenbaar, ofte wel: kennis van de dingen is pas mogelijk door ze te beheersen. Kants op de praktische successen van de natuurwetenschappen gebaseerde rationaliteitsmodel is oerburgerlijk. De verhouding tussen natuur en rede is in de *Kritik der reinen Vernunft*, net als in de natuurwetenschappen, uiterlijk en formeel. De categorieën van het verstand bestaan a priori: ze zijn niet gestructureerd door enige ervaring; in plaats daarvan structureren zij de ervaring vooraf. Op precies dezelfde manier bejegent Ika Loch de bordeelbezoekers: ze richt zich niet naar hun specifieke voorkeuren maar verheft zich daarboven als organiserende en controlerende instantie. Tot in haar naam heeft Van Ostaijen de Copernicaanse wending die Kant voltrok en die uiteindelijk bepalend zou blijven voor alle latere vormen van burgerlijke logica ironisch meevoltrokken.

Dat de driften van de mensen voor Ika Loch geen grillige, onvoorspel- en onbeheersbare krachten zijn, dat het daarentegen zeer wel mogelijk is ze te reguleren en in kaart te brengen, benadrukt Van Ostaijen nog eens extra door het gebruik van een gedistantieerd, ‘wetenschappelijk’ idioom in deze context. Zo schrijft hij bij voorbeeld dat Ika Loch ‘de existens van deze drift bij anderen konstateerde, ja zelfs bij sommige tot haar etablissement behorende objekten’: duidelijker kan niet gezegd worden dat de relatie van Ika Loch tot haar werknemers louter zakelijk is. Het verhaal stamt dan

ook nog uit een tijd dat men daar rond voor uitkwam en dat men de feitelijke bezits- en machtsrelaties nog niet trachtte te camoufleren met behulp van een humaniserende terminologie die coöperatie van en gelijkwaardigheid tussen bezitters en bezitlozen suggereert. De hoeren zijn voor Ika Loch eenvoudigweg ‘objecten’, zoals de drift voor haar ‘een factum is, dat je naast je hebt te admitteren’. Ofschoon dat laatste wat te passief is uitgedrukt: Ika Loch slaat er immers munt uit, en wel op basis van draagkracht.

Ika Lochs puur zakelijke relatie tot het driftleven blijkt ook uit de inrichting van het bordeel. Wat daaraan opvalt is allereerst de fantasieloze ordelijkheid. Alles is er ‘kraakzuiver’, en alles wat de hoeren aan verfraaiing van het interieur willen bijdragen wordt als aantasting van die zuiverheid beschouwd, en dus verboden. Zoals soldaten in Nederlandse kazernes vroeger geen foto's van pin-ups aan de binnenkant van hun kasten mochten hangen, om op die manier althans nog iets persoonlijks, een vermoeden van erotiek in hun anonieme slaapvertrekken aan te brengen, zo ‘duldde (Ika Loch) niet dat haar pensionnaires’ - een eufemisme dat de kraakzuivere seks die de ‘gastvrouwen’ en de ‘hostesses’ van dit bedrijf tegenwoordig te bieden hebben al anticipeert - ‘naar eigen smaak, postkaarten aan de muur prikten’. Wat in de inrichting van het bordeel verder opvalt, is de strikt doorgevoerde hiërarchie. Vooral het einde van het verhaal is in dit verband onthullend; het maakt in elk geval onomwonden duidelijk dat de blik waarmee Ika Loch nieuwe klanten monstert minder op het onderkennen van geheime begeerten uit is, dan wel op inzicht in wat de heren te verteren hebben, hun financiële draagkracht. Indirect, namelijk door de inrichting van het bordeel en het type kamers in hiërarchiserende termen te beschrijven, maakt de verteller gewag van drie categorieën. Gereserveerd voor hoge gasten, en daarom ook slechts zelden gebruikt, is de zo-

genaamde luxe kamer. Kenmerkend voor het interieur daarvan is dat het tegemoet komt aan een verondersteld snobisme van de gebruiker. De verschillende onderdelen van het interieur zijn namelijk, als in de advertenties van een antiquair, voorzien van bezwerende echtheidscertificaten in de vorm van de aanduidingen van erkende stijlperioden: '(...) laat-Biedermayer, geloof ik. (...) precieuse kwaliteit (...) allervroegste Marcolini-Meissen.' Voor meer alledaags gebruik zijn er de kamers op de eerste en de tweede verdieping, waarbij Ika Loch ervoor heeft gezorgd dat de 'distans' tussen beide 'in alle details (werd) doorgevoerd'. Ook hier moest orde heersen, nergens mocht sprake zijn van onduidelijke overgangen. Mengvormen, moeilijk te categoriseren of te definiëren verschijnselen schuwt het autoritaire karakter, dus ook Ika Loch, als de pest. Uiteindelijk is dat wel de meest typerende eigenschap van het hele bordeel: alles is er geregeld en in kaart gebracht, afwijkingen worden niet geduld. Dit bordeel is - in de terminologie van Michel Foucault - een normaliserings- en disciplineringsmachine.

> Het gevaar dat de macht zich in de mensen nestelt doordat hun behoeften worden geprogrammeerd, is niet een soort geloof in de duivel dat door banspreuken uitgedreven zou kunnen worden, maar een reële tendens van het late kapitalisme. Dat gevaar schuilt ook niet zozeer in de kans op barbarij na de revolutie, maar in de verhindering van de revolutie door de totale maatschappij.
>
> Th. W. Adorno, 'Thesen über Bedürfnis'[3]

Eindnoten:

1 Th. W. Adorno, *Soziologische Schriften 1*,Gesammelte Schriften 8, p. 392..
2 P. van Ostaijen, *Verzameld werk, proza 1*, Den Haag 1966, p. 244.
3 Th. W. Adorno, *Soziologische Schriften 1*,p.393.

Tegengif
Van Ostaijens poëtica in het spoor van de Europese avantgarde

In een wat toegespitste betekenis van het woord is Paul van Ostaijen de eerste moderne schrijver van het Nederlandse taalgebied: hij heeft de grote vernieuwingsbewegingen aan het eind van en kort na de eerste wereldoorlog bewust en actief meegemaakt en in poëzie, proza, essay en kritiek verwerkt. Zonder die bewegingen zouden niet alleen de humanitair-expressionistische verzen in *Het Sienjaal* en de dadaïstische montagegedichten in *Bezette Stad*, maar vooral ook de 'organische' gedichten die samen *Het eerste boek van Schmoll* hadden moeten vormen ondenkbaar zijn geweest.

Het heeft er alle schijn van dat Van Ostaijen tussen 1918 en 1920 naar zijn baanbrekende opvattingen over organische poëzie is toegegroeid. Daarbij is het schrijven van kritieken en essays over belangrijke ontwikkelingen in de moderne Europese kunst hem in niet geringe mate behulpzaam geweest. Voor de toenmalige lezer moeten die artikelen een buitenkansje zijn geweest om zich te laten informeren door een bezeten kenner, voor Van Ostaijen is het schrijven ervan zeker ook een vorm van zelfreflectie als scheppend kunstenaar geweest. Enerzijds probeerde hij begrip te kweken voor hem sympathieke maar door het publiek nog geenszins geaccepteerde vernieuwingen in (vooral) de schilderkunst, anderzijds zocht hij naar de technische essentie daarvan om die voor zijn eigen creatieve werk produktief te maken. Het ging Van Ostaijen om de ontwikkeling van een poëtica die - zoals achteraf kan worden vastgesteld - impliciet gericht was tegen een organisatiemodel als dat van Ika Loch.

Alle artikelen die in dit verband van belang zijn schreef Van Ostaijen in Berlijn.[1] Dat ze vrijwel uitsluitend over de schilderkunst gaan is niet zo verwonderlijk: Van Ostaijen

hield maar ‘weinig van literaten’, die waren hem ‘te kompleet ... literaat’, wat hier zoveel wil zeggen als: ze waren hem te plechtstatig en te elitair en spraken bijgevolg ook te abstract over hun werk. Meer dan zij was Van Ostaijen in technische, tot op zekere hoogte aantoonbare zaken geïnteresseerd; aan vage apologetische filosofieën had hij een broertje dood. ‘Schilders bewijzen wat zij menen met levende voorbeelden. Literaten zijn even plechtig als rabbijnen en spreken voortdurig bij de H. Schrift. Net of daardoor was de zaak opgeklaard!’

Maar Van Ostaijens belangstelling bleef niet beperkt tot het ambachtelijke, verre van dat, zijn inzet betrof uiteindelijk iets dat hij alleen maar met behulp van een mystieke terminologie lijkt te kunnen omschrijven. Zo heeft hij het over ‘het vizioenaire of de synthetische energie van de kunstenaar’, en over een begrijpen dat slechts ‘synthetisch (kan) zijn, kosmies-intuïtief; niet analytisch, niet wetenschappelik-verdelend. Het is het gaan tot de laatste trap van het intelligiebele. Dáár wacht het Wonder dat slechts door instromen van het Wonder in het subjekt en van het subjekt in het Wonder is te begrijpen. De hoogste vorm van kunst is de EKSTASE.’

Wat aan Van Ostaijens beoordeling van de avantgardebewegingen van kort voor de eerste wereldoorlog tot en met de tijd waarin hij zijn *Ekspressionisme in Vlaanderen* en de andere hier ter discussie staande artikelen schrijft allereerst opvalt, is dat hij de verschillende, zij het ten dele simultaan optredende richtingen al direct op één lijn stelt. Het expressionisme, het futurisme en het kubisme beschouwt hij als vergelijkbare uitingen van één en dezelfde vernieuwingsdrang. Vervolgens is het opvallend dat Van Ostaijen zich het historische belang van de bewegingen van meet af aan realiseert. Het gaat om meer dan zomaar een afwisseling van de

wacht, zoals de ene generatie de andere opvolgt. Hij interpreteert de veranderingen die met het optreden van de genoemde avantgardebewegingen gepaard gaan als een historische cesuur van niet geringe omvang. ‘Ondertussen groeide in Europa een beweging, die, zich op diverse punten onder verschillende aspekten openbarend, duidelik veel meer te betekenen had dan het usuële verschil dat men onder de generaties meent te ontdekken. Niet voor een subjektieve interpretering van het objekt kwam deze beweging op, wel kondigde zij het subjekt als “maître souverain” af.’ Die laatste zin geeft dan meteen aan waaruit de cesuur bestond: het gaat om een verandering van de subject-objectrelatie in de kunst. Die omkering komt erop neer dat het niet langer het soevereine subject is dat de werkelijkheid naar zijn hand zet en al naargelang smaak of stemming afbeeldt, maar dat het object het subject de wet voorschrijft. Het object wordt er met andere woorden uit zijn functionele afhankelijkheid van (men kan ook zeggen: zijn ondergeschiktheid aan de behoeften van) het subject bevrijd om als op zichzelf staande grootheid aan betekenis te winnen. Die eerbiediging van het specifieke karakter van het object betekent een breuk met de ‘sedert de Renaissance in de kunst geëerbiedigde’ voorrang van het ‘fysioplastiese’ op het ‘ideoplastiese’. Maar ook deze breuk is niet volledig. Enerzijds ziet Van Ostaijen toch nog enige continuïteit tussen impressionisme en expressionisme, anderzijds beschouwt hij figuren als Rik Wouters en James Ensor als ‘intuïtieve kubisten’, voorlopers van het schilderkunstige expressionisme in Vlaanderen. Elders ziet hij Ensor ‘naast de vlaamse, waalse, rijnlandse primitieven, naast Bosch, Breughel, Goya’ zelfs als een schakel ‘in de ketting van het eeuwig weerkerende ekspressionisme’, vergelijkbaar met de wijze waarop hij zijn eigen poëzie en die van Burssens situeert in een voorburgerlijke, mystieke traditie. Maar het gaat hier - zoals we nog zullen zien - om ver-

wantschappen; formuleringen als de bovenstaande relativeren de stelling dat het optreden van de avantgarde een historische cesuur betekent wel, maar ze zijn er niet mee in strijd.

Een derde punt van belang in Van Ostaijens beoordeling van de avantgardebewegingen is dat hij de veranderingen niet louter immanent esthetisch ziet; hij blijkt allerminst blind voor een aantal sociologische, zo men wil: politieke aspecten ervan. Kenmerkend voor de avantgarde is volgens Van Ostaijen haar antiburgerlijke karakter. Het woord ‘burgerlijk’ moet dan wel niet in een te eng economische betekenis worden opgevat, maar - net als bij voorbeeld bij Flaubert - in een algemener levensbeschouwelijke: burger is men niet zozeer op grond van zijn positie in de produktieverhoudingen als wel op grond van een bepaalde mentaliteit. Die mentaliteit, die al sedert de late middeleeuwen heerst en niet aan een bepaalde klasse gebonden is, uit zich in ‘een zucht naar de uitbreiding van het bezit’, die dan weer tot gevolg heeft dat de belangstelling voor ‘andere levensgebieden - liefde, kunst - ’ afneemt; als ‘fantaisie en geestesontspanning’ zijn het ‘gebeurtenissen van sekundaire aard’. Geaccepteerd wordt de kunst door de bourgeois daarom alleen als ze hem tegemoetkomt, als ze zijn behoefte aan ontspanning bevredigt en zijn kijk op de wereld bevestigt: dat betekent dat die kunst gescheiden moet zijn van het leven. ‘Kunst en leven zijn volgens de bourgeoise opvatting afdoende gescheiden. De kunst is de schone zijde van het leven en daarmee punctum, zegt de bourgeois. In zulke zaken is hij van een merkwaardige sereniteit. Kunst zijn aldus de schone ogenblikken van het leven; niet anders in het impressionisme, voornamelijk: Monet, Renoir, Pisarro, Le Sinader, Van Rysselberghe, Claus, Liebermann.’ Dat de impressionisten hun kunstopvatting verdedigden met de l'art pour l'art-formule wordt door Van Ostaijen niet geaccep-

teerd. Van enige zelfstandigheid van de kunst is in het impressionisme zijns inziens geen sprake; ze is geheel en al afgestemd op de smaak van de bourgeois, voor wie kunst niets anders dan opsmuk, niets dan decoratie van het leven is, en wel van het leven zoals zich dat in de beslotenheid van zijn pronkzuchtige interieur afspeelt. ‘De bourgeois heeft echter slechts de maatstaf: in de esthetiese wereld een beeld, een nabootsing van zijn wereld ontdekken.’ Anders gezegd: een schilderij moet passen in het decor van zijn interieur, dat - als een soort veruiterlijking van zijn bezit - is afgestemd op het imponeren van anderen. Dat laatste zal niet lukken als men alleen nuttige, voor het levensonderhoud noodzakelijke spullen in huis heeft; wel als men dingen kan tentoonstellen die hoegenaamd geen praktische functie hebben en voor geen enkel nuttig doel bruikbaar zijn. Vandaar dat in het burgerlijke interieur alles geweerd werd wat aan de inspanningen van de arbeid herinnerde. Hoe meer nutteloze, onpraktische, louter ornamentele dingen men kon laten zien, hoe meer men kon investeren in een consumptie die voor het directe levensonderhoud volstrekt onbelangrijk was en die dus in de ogen van diegenen die zelfs voor dat laatste te kort kwamen wel het karakter van verspilling moest hebben, des te duidelijker was het dat men tot de bezittende klasse behoorde, en des te meer aanspraak kon men maken op aanzien. Dat gaat zeker op voor een tijd waarin degenen die tot de niet-bezittende klasse behoorden zich in hun verlangens en behoeften steeds meer gingen richten op het burgerlijke model. Daarom is het ook niet zonder meer onjuist als Van Ostaijen het begrip bourgeoisie of dat van een bourgeoise mentaliteit uitbreidt tot ver buiten de grenzen van de bezittende klasse: in de consumptieve sfeer vervagen die grenzen - althans in kwalitatief opzicht - inderdaad.

Dat de l'art pour l'art-formule voor het impressionisme

niet opgaat, beargumenteert Van Ostaijen als volgt: ‘Ware deze onafhankelijkheid van de kunst (die van het impressionisme, CO) echt, dan zou deze kunst zich in allereerste plaats zelfstandig moeten verhouden tegenover feiten van in deze zin ongetwijfeld ondergeschikte aard, als b.v. het klasseverschil. Het impressionisme is volledig gevormd naar de bourgeoise opvatting; de werken van het impressionisme zijn voorbeschikt om in een volledig naar de bourgeoise kunstsmaak opgevat dekor geplaatst te worden. Al de impressionistiese werken kunnen tot sieraad van een burgerlik interieur dienen; geen vijf op honderd zouden, naar de geest, in een arbeiderswoning, in een schone zaal van een arbeiderssyndikaat kunnen geplaatst worden. Niet enkel is dit waar voor het impressionisme, doch ook voor de ganse kunst van de negentiende eeuw die het impressionisme voorbereidt.’ Van Ostaijen wenst de smaak van het burgerdom zelfs niet negatief als norm te nemen. Dat is wat hij Ensor, die dat hier en daar wél doet, verwijt. In het uitdelen van plaagstoten, in het ‘épater le bourgeois’ ziet hij een vorm van verwerpelijke tolerantie, van zwakte, die het kunstwerk alleen maar kan schaden. Van Ostaijen wil een volledige breuk met de bourgeoise kunstsmaak, die het enkel op het pronken aankomt. In *Ekspressionisme in Vlaanderen*, het artikel waar deze overwegingen grotendeels uit stammen, koppelt hij zijn poëtische objectiviteitsideaal overigens nog aan de - zacht gezegd - bedenkelijke opvattingen van Kurt Hiller[2], die voor een belangrijk deel als voedingsbodem hebben gediend voor Van Ostaijens humanitaire expressionisme. Vooral het slotgedicht uit *Het Sienjaal* is zonder Hiller ondenkbaar. Daar is om te beginnen een motto van Hiller: ‘Held ist wer sich opfert, nicht wer geopfert wird.’ Die zin klinkt als een echo van het aan Suarès ontleende motto dat voorafgaat aan de eerste sectie gedichten van de bundel (*Liederen van het werkelijke leven*) en waarvan de belangrijkste zin luidt: ‘Je

souffre, donc je suis: tel est le principe de l'artiste.' Daarmee is de ronkende, pathetische toon van *Het Sienjaal* goed getypeerd. In navolging van Hiller ziet Van Ostaijen de kunstenaar hier nog als een door God uitverkorene en geroepene, een priester die de mensen moet voorgaan in het ontdekken van het ware geluk, dat duidelijk onderscheiden dient te worden van het platte aardse genot dat de bourgeois nastreeft. Hier gaat het om niets minder dan een 'kosmiese liefde', een liefde die alles en iedereen zonder aanzien des persoons omvat. De dichter moet 'het sienjaal' geven (zoals 'mijn vader Whitman'), waarna iedereen zich aaneensluit tot een onstuitbaar naar zijn doel opmarcherende menigte. Van Ostaijen zou zich korte tijd later krachtig distantiëren van dit soort holle belijdenislyriek (o.a. in *Wies Moens en ik* en in de groteske *Het beroep van dichter*). *Ekspressionisme in Vlaanderen* staat wat dat betreft in een overgangsgebied: het objectiviteitsideaal en de daaraan inherente anonieme status van de kunstenaar zijn enerzijds al volop aanwezig (en dat is dan de concrete invloed van de schilderkunst, van het kubisme vooral), maar anderzijds heeft Van Ostaijen nog niet afgerekend met Hillers daarmee toch moeilijk combineerbare 'internationale van de geest', zijn 'innerlikesocialistiese geesteskommunie' en de voorgangersrol van de kunstenaar. Expliciet zou hij dat trouwens ook niet doen - Hiller wordt in later werk niet meer genoemd - , maar het is duidelijk dat Van Ostaijen in Duitsland spoedig van alle hoogdravende en hooggestemde idealistische gedachten genezen wordt. Het inzicht in het historische bankroet van alle -ismes en alle 'ideeën' - het radicaalst verwoord in kringen van het dadaïsme - doet Van Ostaijen tevens de noodzaak inzien van een poëzie die alle a priori's laat varen en het karwei onderneemt van een totale herdefinitie van de dingen, maar in de wetenschap dat die nieuwe definitie er een moet zijn met een heel andere status dan de oude. Enerzijds moest ze haar

geldigheid tijdens en door het definiëren bewijzen, anderzijds - en dat hangt daar onverbrekelijk mee samen - mag en kan ze geen geldigheid pretenderen buiten de duur van de definitie (=de duur van het gedicht) - anders zou ze opnieuw tot a priori, tot idee, tot -isme verstarren. Voortaan moet de dichter vóór elk nieuw gedicht trachten 'bloot (te) zijn' - daadwerkelijk met en als een onbeschreven blad beginnen.

De feesten van Angst en Pijn en *Bezette Stad* zijn in de ontwikkeling van Van Ostaijens dichterschap de bundels waarin hij werkelijk schoon schip maakt met alle vooropgezette bedoelingen. Die grote schoonmaak is, zoals gezegd, noodzakelijk om als dichter in de praktijk te kunnen brengen wat hij in de beeldende kunst als ideaal bewonderde: de 'grotere eerbied voor de waarde van het objekt', niet in zijn 'empiries wisselvallige' karakter, maar - zoals hij het nu eens met een beroep op Kant, dan weer op Plato uitdrukt - als 'Idee an Sich', als absolute vorm. In het hele burgerlijke tijdperk (kunsthistorisch: vanaf de renaissance) heeft men volgens Van Ostaijen geen oog gehad voor de niet-zintuiglijke, mystieke dimensie, voor dat 'goddelike in de kunst'. In navolging van de expressionistische en de kubistische beeldende kunstenaars wil hij dat nu als dichter wel gaan doen. Het nihilisme dat Van Ostaijen in zijn Berlijnse tijd aanhing, was dan ook evenmin als dat van de dadaïsten gericht tegen de kunst als zodanig. Wel wilde hij breken met de hele burgerlijke kunsttraditie, het impressionisme incluis, om zodoende aansluiting te zoeken met een door de burgerij afgebroken traditie: die van de mystiek, én met een door de burgerij naar het souterrain van de cultuur verwezen traditie: die van de volkskunst. De continuering van die tradities ging gepaard met een radicale opvatting van de eigenwettigheid van de kunst, die in de hele burgerlijke cultuur vóór hem (tot en met het estheticisme) slechts in schijn werd aangehangen.

Promethea, het meisje op wie in *Het bordeel van Ika Loch* de lustmoord wordt bedreven, belichaamt Van Ostaijens schoonheidsideaal: zij is namelijk onnadrukkelijk mooi. Niets aan haar geeft de indruk kunstmatig te zijn aangedikt. Haar schoonheid is ‘in zich gesloten en stom’: niet gericht op het behagen van anderen. Alle effectbejag is aan haar verschijning vreemd. Wel draagt ze een sieraad, maar dat heeft niet een op zichzelf staande, gefetisjeerde, laat staan een rijkdom demonstrerende functie. Het sieraad (‘een halssnoer van onbeduidende aquamaris, - schoon zoals het toeval schoon is van een kever op een blad’) heeft een louter compositorische functie; het dient om de verschillende lichaamsdelen harmonisch ten opzichte van elkaar te proportioneren: ‘ - harmonie van zwakgetoonde dingen: het dunne blauw van (het snoer op) het bleke amber van haar hals. Scherp en juist woog het snoer hals tegen lichaam af.’ Het ongewilde effect is er een van mysterieusheid. Ika Loch, die daarvoor uiteraard geen gevoel heeft, zou dat effect liever geprogrammeerd hebben. Als het aan haar had gelegen, zou men Promethea's lippen hebben geverfd. De ‘onbepaalbare belofte’ die ze nu inhielden zou daardoor uiteraard zijn teniet gedaan. Dat zou voor Ika Loch, die immers aan niets zo'n hekel heeft als aan het ongrijpbare, een hele opluchting zijn geweest.

‘Een kunstenaar had Promethea gekleed - ’ en wel een kunstenaar die er dezelfde opvattingen over zijn werk op nahoudt als Van Ostaijen: dat werk moet een zo groot mogelijke onopzettelijkheid hebben. Dat woord kan hier letterlijk worden opgevat. Het werk mag niet volgens een bepaalde opzet zijn gemaakt, in die zin dat de uitvoering het karakter van een invuloefening krijgt, én het mag niet de opzet zijn bepaalde reacties bij het publiek uit te lokken. Tussen die twee aspecten bestaat trouwens een causale relatie: het uitlokken van een bepaalde reactie betekent eenvou-

dig dat men vormelementen - als stimuli - daarop dient af te stemmen. In Van Ostaijens visie moet de schrijver nooit naar een gegeven doel, noch extern noch intern (in de zin van een vooraf bedacht geheel en een vooraf gefixeerd eindpunt) toewerken: ‘wat het gedicht zal worden weet ik niet, wanneer ik de praemisse-zin stel.’ Maar het ontbreken van richtpunten buiten de woorden waar de dichter zich op dát moment op concentreert betekent nog niet dat er in het wilde weg geïmproviseerd mag worden. Het associatieve vermogen dat de woorden volgens hun eigen ‘behoeften’ verbindt, is ‘niet denkbaar dan bij de scherpste tucht van de ontroering’.

Van Ostaijens poëtica en de daarop aansluitende dichtpraktijk is - zonder dat hij dat met zoveel woorden zegt - uit op een geweldloze taal. Die kan alleen gerealiseerd worden als elk vooropgezet idee van een geheel, waar de delen zich maar naar te schikken hebben, wordt geweerd. De delen worden bij hem niet gemotiveerd door de plaats, de functie die hun in het geheel is toebedacht; ze ontlenen hun betekenis dus ook niet aan die plaats in het geheel. ‘Ik wens vooreerst een formele onafhankelijkheid van de organen die, daarna, het organisme zullen vormen.’ In feite wordt daardoor elk deel niet meer als deel maar als op zichzelf staand geheel opgevat: alle woorden die zo'n ‘deel’ nadrukkelijk situeren binnen het geheel wil Van Ostaijen wegwerken. Op die manier verdwijnen de uitgelegde ‘overgangen’; en daarmee verdwijnt de suggestie van een lineaire voortgang van de tekst, van dynamiek, van continuïteit. Maar als de zinnen en de meer omvattende teksteenheden een autonoom, in zichzelf afgerond karakter krijgen, ontstaan er automatisch breuken, stukken wit tussen die zinnen en die grotere eenheden. Wil de lezer die afstanden kunnen overbruggen, dan zal hij zo aandachtig moeten lezen dat hij zich op elk moment waar dat nodig is *vanzelf* herinnert

dat een woord contrasteert met een woord uit een vorige zin of dat een zin parallel loopt met een ver verwijderde zin; als het goed is bevat het tekstheden steeds alles wat die ‘herinneringen’ mogelijk maakt, maar nooit enige expliciete aanwijzing of uitleg. In plaats van de lezer met beproefde retorische middelen mee te slepen wil Van Ostaijen hem dwingen om bij elk woord stil te staan; de ‘aseïteit van elk orgaan’ vindt hij ‘het beste middel de voortschrijdende ontroering vast te houden. Alleen voldoet (hem) zulke oplossing die de gedeelten niet bloot door het ganse motiveert. Van de organen tot het organisme: ziedaar hoe het moet zijn.’ En dan volgt de beroemde zin: ‘Het beeld noem ik een indringster met onderofficieremanieren’ - een zin die nogal eens aanleiding heeft gegeven tot misverstand; Van Ostaijen gebruikte immers zelf, ook in zijn organische poëzie, regelmatig beelden. Zijn bezwaren golden vermoedelijk echter alleen die beelden en vergelijkingen die alleen nog maar eens herhalen wat er eerder werd gezegd, die dus niet door de tekst worden gemotiveerd en alleen als ornament dienst doen. Zulke beelden en vergelijkingen zijn gezien vanuit de tekst toevallig: ze zijn erbuiten, in de omgangstaal gemunt, leiden daar (als taalcode, als cliché, als sociaal verkeersteken) een min of meer zelfstandig, tegenover de gebruikscontext ongevoelig leven om in bepaalde omstandigheden haast automatisch gebruikt te worden. Om niet-toevallige, door de tekst gemotiveerde beelden kan het Van Ostaijen niet te doen zijn: om zijn weerzin tegen ‘het’ beeld uit te drukken gebruikt hij immers zelf een beeld. Indringsters met onderofficiersmanieren - dat zijn de taalvormen waarmee de realiteit van buitenaf, autoritair en zonder gevoel voor nuances, wordt gedefinieerd. Inderdaad, die taalvormen verstoren de aandacht. En om aandacht is het Van Ostaijen te doen. Het gedicht is er voor hem niet om meningen te lanceren of mededelingen te verstrekken, noch

over ‘de’ werkelijkheid, noch over zijn eigen emoties; het heeft ‘geen andere funktie (...) dan welk ander ding der natuur ook: de ogen te openen.’

In een van zijn belangrijkste artikelen - *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst* - heeft Van Ostaijen zijn eigen vroegere opvattingen impliciet in de hierboven bedoelde zin gekritiseerd. Daarbij komt hij tot een terminologische en zakelijke verfijning van vroegere standpunten die het mogelijk maakt de kunsthistorische breuk die Van Ostaijen gerealiseerd zag door het gelijktijdig optreden van expressionisten, kubisten en futuristen exacter aan te geven.

In 1918 situeerde hij die breuk zonder meer tussen het impressionisme en het expressionisme. Maar er was toen nog een discrepantie tussen zijn inzichten in de schilderkunst en zijn eigen praktijk als dichter. Die laatste stond - zoals we zagen - nog sterk onder invloed van de denkbeelden van Kurt Hiller, en die waren ook toen al onverzoenbaar met het werk van mensen als Picasso, Braque en Severini. Door alle moderne richtingen onder de noemer ‘expressionisme’ te rangschikken, maskeerde hij die onverzoenbaarheid. Maar een paar jaar later ziet hij dat dat onmogelijk is en dat het literaire expressionisme dat hij tot en met *Het Sienjaal* zelf praktiseerde zich op essentiële punten méér van dat van Stramm, Lasker-Schüler of Apollinaire onderscheidt dan van het zo verafschuwde bourgeoise impressionisme. In de *Proeve*, oorspronkelijk een in 1925 gehouden lezing, gaat hij er daarom toe over de term expressionisme te specificeren. Hij maakt nu onderscheid tussen het romantische en het organische expressionisme, waarbij hij dat eerste zonder meer in het verlengde van het impressionisme situeert. ‘De romanties-expressionistiese optiek is wat de impressionistiese was, een som van ervaringen, nu echter verhoogd door een

kompositioneel-bindende pathetiek der uitdrukking. De organies-expressionistiese optiek is deze van het eerste zien, van het eerste bewustzijn van de buitenwereld, van de eerste platoniese herinnering.' Behalve zijn eigen vroegere werk rekent hij dat van dichters als Moens, Werfel, Rubiner, van schilders als Pechstein, Meidner, Heckel en dat van graveurs als Masereel, Fokke Mees en Cantré tot het romantisch expressionisme; tot het organisch expressionisme rekent hij het werk van Carrà, Chagall, Campendonk, Zadkine, Oscar en Floris Jespers, Klee, Stuckenberg, Marsman en Burssens. Opvallend is het overigens ook dat Van Ostaijen voor wat de poëzie van het organisch expressionisme betreft, nu ook wegbereiders, 'direkte voorgangers', signaleert in de negentiende eeuw: de Franse symbolisten, en verder Verhaeren, Dehmel en Whitman.

Wat zijn nu de kenmerkende verschillen tussen beide soorten expressionisme? Welnu, in het romantische worden de elementen van een schilderij of een gedicht vanuit een gegeven centraal punt georganiseerd, niet vanuit hun eigen hoedanigheid. Dat heeft tot gevolg dat ze - zoals bij elke autoritaire integratie - niet werkelijk op elkaar betrokken worden: het verband ertussen is toevallig. 'Hoe komt het dat zelfs bij een weergave van niet talrijke objekten het romanties-expressionisties schilderij meer de indruk maakt van een opeenhopen van velerlei voorwerpen dan het expressionistiese schilderij van de andere richting, zelfs indien daarin formeel-objektieve elementen talrijker zijn?' Dat weet Van Ostaijen precies: 'In het eerste geval worden de objekten als van een midden uitgestoten, zijn ze centrifugaal. Zij zetten de lijst naar alle zijden uit. In het andere geval zijn ze centripetaal, naar de eis van een louter schilderkunstige vlakvulling gebonden en bepaald.' Dat verschil markeert exact de breuk tussen de burgerlijke kunst vanaf de renaissance tot en met het estheticisme van rond de laatste eeuw-

wisseling (met alle hiervoor al genoemde relativeringen) en de - overigens niet minder burgerlijke - kunst vanaf het begin van de eeuw die ernst maakte met de autonomie van de kunst en daardoor tegelijk de recipiënt serieus nam. ‘De geest die voorzit is in beide gevallen een andere. In het eerste geval (Van Ostaijen bedoelt hier dat van het romantisch expressionisme, maar bij uitbreiding betreft het alle burgerlijke kunst vóór het organisch expressionisme, CO) moet het schilderij zich opdringen, de toeschouwer overmannen en daartoe kan ook een tot stilistiek geworden losbandigheid, mits zij temperamentvol zij, in hoge mate bijdragen. In het tweede geval verhoudt zich het schilderij veel passiever: slechts een bijna niet op te merken opzuigen van de aandacht van de toeschouwer.’

De romantische expressionist heeft met zijn werk dezelfde intenties als Ika Loch met haar hoeren: voor beiden gaat het om objecten (en zoals gezegd noemt Ika Loch haar hoeren ook letterlijk zo) waarmee mensen verleid moeten worden; daardoor verliezen ze in beide gevallen elke neutraliteit: of ze nu toeschouwer of bordeelbezoeker zijn is secundair, primair zijn ze klant. De functie van zowel schilderij als hoer ligt allereerst in de consumptieve sfeer, het geconsumeerd willen worden is hun essentie. Voor met het oog daarop vervaardigde produkten - en in een kapitalistische, op het maken van winst gefundeerde economie wórden produkten met het oog daarop vervaardigd - gebruikte Marx de term ‘waar’. De kunst nu, die Van Ostaijen tot het organische expressionisme rekent, staat daar diametraal tegenover. Die kunst is - om met Enzensberger te spreken - ‘'de antiwaar zonder meer’.[3] ‘Van meet af aan was de moderne poëzie’ - die voor Enzensberger begint bij Poe en Baudelaire, bij de mensen dus die Van Ostaijen nog tot de ‘direkte voorgangers’ rekende: een nuanceverschil - , ‘van meet af aan was de moderne poëzie erop uit het gedicht aan

de wetten van de markt te onttrekken'.

De autoritaire middelen waarvan elk niet radicaal autonoom kunstwerk zich bedient ter overrompeling van de toeschouwer hebben in het bordeel van Ika Loch hun equivalent in het 'autoritaire optreden' dat de hoerenwaardin 'van node (was) om de klanten sommige van haar pensionnaires op te dringen'. Zij is er namelijk zo aan gewend alles op zijn onmiddellijke bruikbaarheid (=verkoopbaarheid) te taxeren, dat alles waarvan de zintuiglijke verwerking aandacht, dus tijd vergt, haar een gruwel is. Tijd is geld; daarom moet alles zo snel mogelijk worden afgehandeld. Dat is de reden dat ze geen hoer als natuurlijk, ongedwongen geheel kan zien, als mens - het organisch kunstwerk bij uitstek. De hoer die daar desondanks nog wat van heeft, zou ze het liefst met cosmetica te lijf gaan. Zózeer is ze gewend om met blikvangers te werken, dat haar eigen blik definitief is gefragmenteerd; haar ogen schieten onrustig heen en weer zolang ze niet met geweld op één punt worden gefixeerd: knalrode lippen, een 'uitdagende' boezem en alles wat een hoer nog meer als waarmerk van kwaliteit kan laten gelden. Van Ostaijen noemt Ika Loch bijziend: 'De menselike figuur in haar geheel kon haar niet concentrisch prikkel zijn. Zij was daartoe genoodzaakt de details één na één op te nemen, samen te lezen en zij kon slechts uit deze summering het beeld excentrisch projekteren. Bij keuring van zich-aanbiedende vrouwen schaadde dit dus, vooral aanvankelik, zeer. Ika Loch behielp zich zo goed het ging; haar andere zintuigen dwong zij tot felle noodhulp. De tastzin diende als derde oog. Hoe waar het ook is dat oefening de meester maakt, daartoe kon zij het niet brengen dit gebrek als overwonnen uit te schakelen. Een hoofd en een hals als geheel is toch niet hetzelfde als de summering van beide delen.' Zo wordt onder haar keurend oog elke Promethea omgevormd tot een kunstwerk van impressionistische of romantisch expressio-

nistische snit: visueel een reeks indrukken, die slechts met moeite - van buitenaf - bij elkaar worden gehouden, als handelend wezen een gedeërotiseerde liefdesmachine - of, om een boosaardige uitdrukking van Bernlef te gebruiken, een apparaat dat copuleert met afstandsbediening.[4]

Uitgaande van een wat uitgebreidere behandeling van Van Ostaijens visie op de taal kunnen nu twee aspecten van zijn poëtica nog wat nader belicht worden: dat van het specifieke kenniskarakter van poëzie en dat van de maatschappelijke positie van de dichter. ‘Poëzie=woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysiese geankerde spel met woorden (...) Poëties erken ik alleen Burssens als mijn kameraad, omdat hij, als ik, met woorden speelt als een jongleur met vuurfakkels.’ Wat in deze veelgeciteerde zinnen het meest opvalt, is dat Van Ostaijen metafysica en spel in één adem noemt, maar zonder ze - als synoniemen - op een lijn te stellen. Het spel komt in de eerste plaats. Dat dat spel in het metafysische ‘geankerd’ is, wil nog niet zeggen dat het zich ook van meet af aan, als een soort vanzelfsprekendheid op metafysisch niveau afspeelt. Dat niveau wordt namelijk alleen bereikt als het spel goed gespeeld wordt, dat wil zeggen: als de speler zich er volledig aan overgeeft, zonder ook maar een moment aan hogere of diepere dimensies dan die waarin het spel zich afspeelt te denken. Het metafysische is een bijprodukt van het spel, mits dat perfect gespeeld wordt; het kan nooit buiten het spel om, rechtstreeks bereikt worden. Vooral in verband met de poëzie van Van den Oever heeft Van Ostaijen over deze relatie spel-meta-fysica geen twijfel laten bestaan. Daar schrijft hij: ‘Zoals de meeste nederlandse expressionisten wil Van den Oever deze kosmiese vizie bereiken en uitdrukken alleen *door verklaringen en gewone formuleringen van toestanden* die, met recht of

onrecht, kosmies-vizioenair worden geheten. Dat juist is de fout: het beste vermelden van een toestand kan niet het kosmiese van deze toestand suggereren. In geen enkele kunst is het mogelik het kosmiese te bereiken alleen door het programma (de voorkeur van bepaalde toestanden hoort tot de louter programmatiese middelen). Alleen langs het formele loopt der sterren baan. Alleen doordat de dichter zich bezighoudt een goed gedicht te schrijven, doordat hij streeft naar een zo zuiver mogelike formele oplossing van het probleem, dat door de lyrische ontroering werd gesteld, alleen daardoor bekomen zijn objekten zulke valeurs dat zij ontsluierend werken als de dingen der natuur.' Wat Van Ostaijen allereerst afwijst, is dat de intentie van de dichter al iets zou zeggen over de kwaliteit van het gedicht. Zeggen dat je bij voorbeeld ontroerd, blij of machteloos bent heeft literair geen enkele betekenis, het komt er op aan die 'toestanden' in woorden te objectiveren en zodoende onmiddellijk tastbaar te maken. Intenties hebben pas wat te betekenen als ze zijn waargemaakt, en dat kan alleen door 'een zo zuiver mogelike formele oplossing van het probleem'. Letterlijk, in de benoemde vorm moet dat probleem uit de tekst zijn weggewerkt; het moet in de configuratie van de woorden tot uitdrukking komen, in datgene wat de woorden in hun unieke onderlinge samenhang meer zeggen dan zij bij elkaar opgeteld aan betekenissen transporteren. Van Ostaijen is de eerste Nederlandstalige schrijver die deze voor de hele moderne literatuur cruciale inzichten onder woorden heeft gebracht.

Op het eerste gezicht lijkt Van Ostaijens 'formalisme' misschien in tegenspraak met zijn opvatting dat goede poëzie allereerst spel is, maar dat is schijn: ook het spel moet zich in vormen afspelen, daarbuiten is het slechts plan, bedoeling, uitleg of programma. Het spel is bovendien pas werkelijk spel als in de spelvormen nergens onverwerkte intentionele

resten opduiken. Die werken, omdat ze niets anders dan subjectieve wilsuitdrukkingen zijn, als dwangmiddelen, als voorschriften, als ‘afspraken’; als regels volgens welke het spel gespeeld moet worden, en die verhinderen dat de speler *alle* aandacht kan richten op het spel, dat daardoor dan ook niet tot stand komt.

Als dat wel gebeurt, werken de woorden van de dichter ‘ontsluierend (...) als de dingen der natuur.’ Het bereiken van de nu eens als kosmisch, dan weer als metafysisch getypeerde dimensie gaat met andere woorden gepaard met (of is identiek aan) het verwerven van een bepaald soort kennis. Het definiëren van de precieze aard van die kennis is echter niet zo eenvoudig, zo niet onmogelijk: het kenmerkende van die kennis is namelijk dat die niet opgaat in de mededeling, in het ‘vermelden van een toestand’. De kennis van de dingen waar het Van Ostaijen om gaat, is geen alledaagse kennis, geen kennis die de automatische voorwaarde of het automatische resultaat is van de gebruikelijke, geautomatiseerde omgang met de dingen. Ze ligt juist in een domein dat daar misschien niet helemaal buiten valt, maar er wel door naar de achtergrond verdrongen is. In dat verband heeft Van Ostaijen het over het fantasmatische karakter van de dingen, over hun geheimzinnige, vergeten zijde. Om die aan het licht te brengen moeten andere dimensies van de taal worden aangeboord dan die in het communicatieve verkeer gebruikelijk zijn. Daar, in de geregelde omgang tussen de mensen onderling en tussen de mensen en de dingen, zijn de woorden van een taal gereduceerd tot louter tekens, waarop men - ter wille van het goed functioneren van het hele systeem - geacht wordt ‘adequaat’ te reageren. Om de woorden als tekens (verkeerstekens, voorschriften, sociale codes) te laten functioneren, moeten ze zo eenduidig en onveranderlijk mogelijk zijn: alleen op die manier kunnen ze een *bepaalde* gedragsvorm betekenen, wat niets anders wil zeg-

gen dan: verlangen, voorschrijven, eisen. Op dit maatschappelijk functionele niveau gaat het dus slechts om de mededelende kant van de woorden, om hun communicatieve waarde. Naarmate dingen en mensen door de maatschappelijke verhoudingen steeds functionalistischer worden gedefinieerd, spreekt het vanzelf dat de niet-functionele, de niet-instrumentele kanten van de taal en tegelijkertijd die van de mensen en de dingen tot hun 'geheimzinnige, vergeten zijden' gaan behoren. Als mensen alleen maar gebruikt worden, 'vergeten' ze inderdaad na verloop van tijd dat ze ook nog andere mogelijkheden hebben, die niet in dat gebruik opgaan. Dat betreft met andere woorden niet-geïnstrumentaliseerde gedragsvormen; en die gedragsvormen nemen concreet vorm aan in het spel, in de ondermijning van alle pogingen mensen en dingen (talig) vast te leggen, ze voor eens en voor altijd te definiëren.

Poëzie die wordt opgevat als 'een in het metafysische geankerd spel met woorden' heeft niet een direct nut of doel. Maar wel een indirect, ook maatschappelijk. Dat ligt dan in de actualisering van mogelijkheden die in een steeds functioneler georganiseerde samenleving niet eens zozeer onontgonnen blijven, als wel onderdrukt, verdrongen worden. Want die mogelijkheden betreffen juist gedragsvormen waarvan het niet-functionele karakter de essentie is, die integratie in een expanderende functionele samenleving verhindert. Die integratie houdt niets anders in dan een koppeling van die gedragsvormen, direct of indirect, aan het systeem van produktieve arbeid, waar in een kapitalistische maatschappij alleen arbeid toe wordt gerekend die winst opbrengt. Maar dat zou een opheffing van haar essentie: haar niet-functionele karakter, haar vrijheid inhouden. Staat dus Van Ostaijens opvatting van poëzie als 'een spel met woorden' diametraal tegenover de realiteit van de produktieve arbeid, dan wil dat toch nog niet zeggen dat spel en

arbeid in zijn poëtica onverzoenlijke tegenstellingen vormen. Eerder is het zo dat wat hij spel noemt een synthese van beide belichaamt. Want op het niveau van de dichterlijke activiteit wordt de arbeid gerepresenteerd door het aandeel van het bewustzijn, de rede. En die wordt bij Van Ostaijen geenszins buitenspel gezet, alleen zijn (resp. haar) taak wordt een andere. ‘De lyrische taak van het bewustzijn is grenswacht te zijn en daarop te letten dat de repercussiezinnen niet de grens van de praemisse overschrijden.’ Het bewustzijn moet er dus voor zorgen dat wat er uit het onderbewuste opwelt tot een immanent logisch geheel wordt samengesmolten. Dat houdt geen onderdrukking in van onderbewuste impulsen, maar een schifting van wat er op dat moment, op die plaats in het gedicht, bruikbaar is en wat niet. De arbeid die hier verricht wordt is niet van dezelfde aard als Freuds ‘Traumarbeit’; daar gaat het erom onderbewuste, als ontoelaatbaar beschouwde verlangens een voor het bewustzijn acceptabel uiterlijk te geven, ze met andere woorden van hun scherpe kantjes te ontdoen en ze in een maatschappelijk geaccepteerde vorm te gieten. Bij Van Ostaijen gaat het er daarentegen om die onderbewuste impulsen volledig tot hun recht te laten komen; en dat is alleen bij volle bewustzijn mogelijk. Spel en arbeid staan hier dus niet diametraal tegenover elkaar, en evenmin is de (geestelijke) arbeid een middel om het spel in te tomen; spel en arbeid zijn juist op elkaar aangewezen: zonder de arbeid kan het spel niet optimaal gespeeld worden.

In zijn ‘spel met woorden’ wil Van Ostaijen een netwerk van fonische en semantische relaties creëren die de woorden zodanig ‘sensibiliseren’ dat het fenomeen of het gebeuren waarvan de dichter zijn ervaring wil uitdrukken tastbaar wordt. De spanningen die daarvoor zorgen, worden van hun specifieke kwaliteiten beroofd zodra wordt geprobeerd ze in een mededelende taal, bij voorbeeld in een weten-

schappelijke metataal, te formuleren; ze zijn uiteindelijk alleen in de context van het gedicht ervaarbaar. Als de zin en de klankwaarde zijn verenigd, zegt hij in de *Gebruiksaanwijzing der lyriek*, ‘dan spreek ik van de sonoriteit van het woord en daarmee bedoel ik, zoals in de schilderkunst, het trillen der waarden tot elkaar, het imponderabele dat in de spanning ligt tussen twee woorden, spanning, die door geen teken verbeeld, toch de essentiële trilling is.’ In het spanningsveld van de woorden komt dan iets tot uitdrukking dat de betekenissen van de woorden transcendeert, een ‘inhoud’ die niet door *middel* van de afzonderlijke woorden, maar *onmiddellijk* wordt uitgedrukt, in het spanningsveld van de hele tekst.

Van Ostaijen was zich er zeer wel van bewust dat zijn taalen poëzie-opvatting aansloot bij de mystieke poëzie van Hadewych, Mechtild von Magdeburg en Angelus Silesius, maar even duidelijk zag hij de verschillen. Zijn mystiek is er een zonder God. Maar ook ‘zonder zich het feitelike doel der mystiek te stellen’ kan men zich van de mystieke ‘middelen tot veruiterlijking van het subjektieve bedienen’. Men zou Van Ostaijens werk kunnen omschrijven als de poging de mystieke dimensie van de taal te redden in een tijdperk waarin die door een toenemende rationalisering volledig geliquideerd lijkt te worden. Die redding - en dat behoedt hem voor irrationalisme - vindt plaats door haar profanisering. Niet door *over* andere dimensies van het leven te spreken, als waren die zonder meer of toch verhuld aanwezig, maar door die *in* ‘het spel met woorden’ ervaarbaar te maken, doet Van Ostaijen dat. Men zou in dit geval kunnen spreken van een strikt negatief mysticisme. Het ‘andere’ is geen bestaande realiteit, maar wel een die in de mogelijkheden daarvan ligt besloten; ze behoort, om weer met Van Ostaijen te spreken, tot de ‘vergeten’ kant van het leven. In

die zin is dichten een vorm van zich herinneren: een onwillekeurige verhouding tot de realiteit nieuw leven in blazen. Dat Proust de constitutieve kracht van zijn boek, het herinneringsvermogen, ‘onwillekeurig’ noemde sluit hier direct bij aan: net als bij Van Ostaijen is ook bij Proust een zekere mate van passiviteit van het bewustzijn de voorwaarde om de keusverwantschappen te ontdekken die de woorden uit zichzelf willen aangaan.

De dichter is voor Van Ostaijen niet iemand die ‘eigenlijk’ dominee of politicus is en zich van retorische middelen bedient om een maatschappelijk nuttig of minder nuttig doel te helpen realiseren, maar iemand die aan een ongeneeslijke ziekte lijdt, een ziekte die ‘noch te verontschuldigen, noch verontschuldigbaar (is), evenmin als paranoia of welke andere ziekte van het cerebrale of van het gemoedsleven te verontschuldigen is’. De dichter is onaangepast, niet alleen niemand tot nut, maar zelfs een gevaar voor het gezonde verstand en de geordende samenleving, een ziektekiem in het maatschappelijk organisme. En Van Ostaijen weet maar al te goed wat de enige remedie is tegen besmetting van alle gezonde organen: ‘Elk werkelik dichter begrijpt het platoonse staatspostulaat dat korte metten met de dichter wenst te maken.’ Hij weet namelijk dat hij als dichter tegelijk saboteur van de autonome rede is, op de wetten waarvan die staat is gebaseerd. Het dichterschap is voor Van Ostaijen geen roeping, geen kwestie van uitverkiezing, maar een onvermogen en een onwil om zijn innerlijke natuur, zijn driftleven, onder curatele van een abstracte, niet in hem maar in iets anders geïnteresseerde rede te laten stellen. De vrijheid die Ika Loch haar bordeelbezoekers niet gunt, eist hij als dichter op. Dat dichterschap is volgens Van Ostaijen dan ook eerder vanuit de biologie dan vanuit de ethiek te verklaren, een dichter is iemand ‘wiens elan het meest aan een animale kracht (...) herinnert’, iemand bij wie je ‘het

gevoel van een bijna ongekontroleerd uitstromen' krijgt, iemand die - om het in de taal van de psychoanalyse te zeggen - zijn ervaringen noch wenst te verdringen, noch wenst te sublimeren: *hij wil ze vormgeven*. Het maatschappelijke gehalte van zijn poëzie ligt in haar onmaatschappelijkheid; alleen heeft die niets ostentatiefs. Dat was wel nog zo bij de negentiende-eeuwse estheet, wiens onmaatschappelijkheid zich alleen in naam onderscheidt van de pathetische maatschappelijkheid van de humanitaire expressionist. In wezen zijn ze identiek. In beide gevallen is de dichter iemand die als persoon een exclusieve positie tracht in te nemen door te pochen op oncontroleerbare, maar in elk geval exclusieve capaciteiten - een meer dan normale sensitiviteit, resp. een roeping tot geestelijk leiderschap - , terwijl de onmaatschappelijkheid van een 'doodgewoon dichter' als de organische expressionist Van Ostaijen niets meer met enigerlei exclusiviteit van zijn persoon te maken heeft, maar met de alleszins controleerbare 'pregnante uitdrukking van het subjektieve voelen'. Die laatste *dient* alleen nergens toe, en dat irriteert mensen die het burgerlijke nuttigheidspostulaat volledig tot het hunne gemaakt hebben. Daarom noemde Van Ostaijen 'de lyriek een staatschadelike ziekte' en de dichter 'die daaraan lijdt (iemand die) niet streng genoeg kan afgezonderd worden'.

Eindnoten:

1 Zie vooral: 'Ekspressionisme in Vlaanderen', 'Voorwoord bij zes lino's van Floris Jespers', 'Wat is er met Picasso' en 'Sienjaal', in België het tijdschrift van de nieuwe kunst. Citaten uit deze en andere essays en kritieken in dit essay stammen steeds uit: P. van Ostaijen, *Verzameld werk, proza* 2, Amsterdam 1972.

2 Ethische expressionisten als Hiller, Pinthus en Rubiner zagen de kunstenaar als voorganger van een nieuwe orde, de intensiteit van het kunstwerk vonden zij belangrijker dan de kwaliteit. Volgens Pinthus gaat het niet om 'kunstvaardigheid maar om het willen, - de wil tot mensheid'. En Hiller stelt: 'Kunst, dat wil zeggen normatieve kunst (...) kan tweeërlei zijn: een indirecte list van de wereldbestuurder in het grote propagandaplan van de verandering (...) of stille anticipatie van het paradijs', maar alleen in het eerste geval kan volgens Hiller het grote doel (het herstel van een oorspronkelijke gemeenschap) worden bereikt. Zie hiervoor o.m.: E. Kolinsky, *Engagierter Expressionismus*, p. 73-77.

3 H.M. Enzensberger, *Einzelheiten II*. Poesie und Politik, Frankfurt 1970, p. 23.

4 J. Bernlef, 'Kopuleren met afstandsbediening', in: *Raster* 9 (1979), p. 147.

Beckett herschrijven
Over de Alfa-cyclus van Ivo Michiels

HAMM Gisteren! Wat wil dat zeggen? Gisteren!
CLOV (*heftig*) Dat wil zeggen die vervloekte lange rotdag, lang geleden, voor deze vervloekte lange rotdag. Ik gebruik de woorden die jij me geleerd hebt. Als die niets meer willen zeggen, leer me dan andere. Of laat me zwijgen.

Samuel Beckett, *Eindspel*

En geen nodeloze stiltes meer, al pratend het kerkhof betreden, daar gaat het om.

Ivo Michiels, *De madeliefjes, liefje, de madeliefjes*

Crisis van de roman?

De roman is van oudsher een onzuiver genre: omdat het leven van zijn personages zich afspeelt in een maatschappelijke context is die laatste onverbrekelijk met de roman verbonden. Als gevolg daarvan hebben ook altijd allerlei vormen van maatschappelijke kennis, van inzichten, ideeën, kritiek deel uitgemaakt van de roman, hetzij als geestelijke bagage van de personages, hetzij als commentaar van de verteller. De ontwikkelingsroman, de historische roman, de ideeënroman, de naturalistische roman - alle veronderstellen de nodige kennis bij de schrijver en het nodige begrip bij de lezer. Het is zelfs zo dat er al zolang die kennisgebieden als zelfstandige disciplines bestaan af en toe stemmen opgaan die verkondigen dat de roman het genre is dat al die versnipperde kennis moet integreren.

Bijna twee eeuwen geleden droomde de romanticus Friedrich Schlegel van een roman die de werkelijkheid als totaliteit representeerde. Kunst en wetenschap, poëzie en filosofie zouden in die roman herenigd worden. En een halve eeuw later, in 1852, schreef Gustave Flaubert aan Louise Colet de nogal onthutsende zinnen: ‘De tijd van het Schone is voorbij. De mensheid, die er misschien op terug zal komen, bedankt er voorlopig voor. Hoe verder de Kunst zal voortschrijden, hoe wetenschappelijker ze zal zijn, precies zoals de wetenschap artistiek zal worden. Ze zullen elkaar allebei weer aan de top ontmoeten na aan de basis uiteen te zijn gegaan.’[1] Ofschoon dit verlangen naar een verloren gegane eenheid van kunst en wetenschap niet minder romantisch is dan dat van Schlegel, heeft Flaubert althans op dít punt gelijk gekregen dat de roman, zeker in de twintigste eeuw, is ‘verwetenschappelijkt’: enerzijds door de bewust construerende houding van de romancier, anderzijds door

de sterke toename van essayistische fragmenten, die soms wel (Mann, Proust, Céline), soms nauwelijks of niet met de handeling zijn verweven. Van die laatste mogelijkheid is het afsluitende deel van de zogenaamde ‘Schlafwandler’-trilogie van Hermann Broch wellicht het extreemste voorbeeld. Die roman, *Huguenau oder die Sachlichkeit* (1932), is in een licht afwijkende redactie tevens het openingsstuk van de twee delen verzamelde essays die twintig jaar later verschenen, alleen de titel is veranderd: *Der Zerfall der Werte. Diskurse, Exkurse und ein Epilog*. De heruitgave als essay was de consequentie van de verzelfstandiging van het gedachtenmateriaal in de roman - die mogelijkheden van de roman vond Broch niet meer toereikend om het abstracte, verzakelijkte leven van de twintigste eeuw (het boek ‘speelt’ in 1918) vorm te geven.

De toename van het reflexieve karakter van de roman wordt vaak gezien als een symptoom van zijn crisis. Als dat al zo is, gaat het toch niet om een exclusief literaire crisis. ‘Geen menselijk denken kan voorzien onder welke verblindende psychische zonnen de werken van de toekomst zullen ontluiken,’ schrijft Flaubert verder in de zojuist genoemde brief, maar ‘intussen zitten we in een duistere gang; we tasten rond in het donker. We missen een hefboom; de aarde glijdt onder ons weg; wij allemaal, literatoren en knoeiers die we zijn, missen het steunpunt. Wat heeft het voor nut? Aan welke behoefte beantwoordt dat gebabbel? Tussen de massa en ons bestaat geen enkele band. Jammer voor de massa, jammer voor ons vooral. Maar omdat alles zijn reden heeft en omdat de gril van een eenling mij even rechtmatig lijkt als de wens van een miljoen mensen en die gril even veel plaats in de wereld kan innemen, moeten wij voor onze roeping leven, ongeacht de feitelijkheden en onafhankelijk van de mensheid die ons verloochent, en moeten we in onze ivoren toren klimmen en daar eenzaam in onze dromen

verkeren, als hoeri's gehuld in wolken parfum.'[2]

Aan Flauberts solidarisering met het l'art pour l'art-programma van Gautier ligt de toenemende onmogelijkheid ten grondslag van zinvol maatschappelijk handelen in wat wel het post-heroïsche tijdperk van de Franse geschiedenis is genoemd, de jaren na de periode 1830-1834. De intellectuelen zagen zich toen voor de weinig aanlokkelijke keus gesteld: 'óf meewerken aan een in wezen opportunistische, karakterloze en conservatieve maatschappelijke orde óf zich terugtrekken in een afgesloten, machteloze wereld van kunst en kennis.'[3] Flaubert deed het laatste. Dat er in zijn romans dan ook een afnemen van handelingsmomenten ten gunste van reflexieve momenten te constateren valt, ja dat de bibliotheek uiteindelijk (in *Bouvard et Pécuchet*) het enige onderwerp van zijn schrijven werd, heeft zijn maatschappelijke wortels: de 'crisis van de roman' is een gevolg van de crisis in de maatschappij. Die samenhang is door Georg Lukács in *Die Theorie des Romans* (ontworpen in 1914, als boek verschenen in 1920) voor het eerst doorgrond.

Lukács beschouwt de roman in dat boek als een typisch burgerlijke kunstvorm, als het genre van de 'transcendentale dakloosheid'[4]. De romanfiguur is de burger die gedwongen is de zin van zijn handelingen op aarde te zoeken. Niets van wat hij doet is vanzelf zinvol; alleen als functioneel onderdeel van een zelf geconstrueerde handelingslijn wordt het dat. Daarom is ook de romanschrijver, die die handelingslijn volgt, tot *constructie* van een geheel gedwongen. Het is het problematisch worden van zinvol maatschappelijk handelen dat ten grondslag ligt aan het feit dat de buitenwereld bij Flaubert en latere romanciers langzaam maar zeker wordt opgezogen door het epische subject, dat daardoor juist steeds minder episch wordt. Tegelijk boet ook de tijd aan structurerende kracht in. De temporele continuïteit, die in de oude (orale) verhaalcultuur vanzelfsprekend was, en

daarmee ook de eenheid die in de roman door de handelingen van de held, respectievelijk de vormgeving van de schrijver werd afgedwongen, begint te verbrokkelen. In toenemende mate wordt het onmogelijk de wereld en het eigen leven als eenheid te ervaren; ‘de weg terug is verdwenen/ gisteren is een ketel van gespleten atomen’ (dichtte Herman van den Bergh).

Bij sommige auteurs gaat die ervaring van discontinuïteit en fragmentering gepaard met een toename van essayistische fragmenten, boeken van zeer uiteenlopende auteurs als Thomas Mann, Proust, Grass en Weiss bevatten beschouwingen over alle mogelijke onderwerpen, bij andere (Benn, Valéry, en natuurlijk Musil) krijgt de hele stijl iets essayistisch: in *Monsieur Teste* en de *Cahiers* (van Valéry) en *Der Mann ohne Eigenschaften* gaat het om een denkende doordringing van de werkelijkheid, in het eerste geval van alles wat zich toevalligerwijs aandient, in het tweede van alles wat zich voordoet in de hoogst gecompliceerde en uiteindelijk dan ook definitief ontsporende werkelijkheden van de roman; bij hen gaat het niet om overdraagbare kennis of opvattingen. Weer andere auteurs blijven - ondanks een sterke intellectualisering van hun schriftuur - allereerst gericht op de oorspronkelijke categorieën van de roman: personages, dialoog, handeling. Van hen hebben Joyce en vooral Beckett de romanproblematiek het radicaalst doordacht, zo radicaal dat sommigen het gestamel van Becketts figuren maar meteen gelijkstelden met het einde van de roman.

Nu wordt een dergelijk einde, meestal uitgebreid tot dat van de kunst als zodanig, al sinds Hegel regelmatig geprofeteerd. Sommigen hebben dat einde in hun persoonlijke artistieke produktie ook daadwerkelijk gerealiseerd, zonder echter te hebben kunnen verhinderen dat anderen zich daar niet aan gebonden achtten. Dat is maar goed ook. Het accep-

teren van ‘het einde van de literatuur’ houdt in dat men zich neerlegt bij wat er van de wereld geworden is; in de praktijk van wie dat niet doen overleeft een metafysisch motief: wat er *is* kan niet alles zijn. Opheffing van de kunst kan niet anders betekenen dan een akkoordverklaring met het bestaande. Bovendien schuilt er in elke terdoodverklaring van de kunst, hetzij in een polemische, hetzij in een esthetisch-produktieve context, iets van de opgeblazen pathetiek van iemand die in de praktijk van het leven niet serieus wordt genomen en nu wel eens even een historische daad zal stellen, zij het dan - en dat is zijn tragiek - louter verbaal. Niettemin zijn die verklaringen óók altijd de uitdrukking van een ervaring waar geen enkele schrijver meer aan voorbij kan gaan: het is de ervaring van nietigheid, vergeefsheid, zinloosheid, de ervaring dat het leven van het individu in het hooggeïndustrialiseerde tijdperk enkel statistisch nog van belang is.

Ivo Michiels gaat die ervaring niet uit de weg. Integendeel, zijn oeuvre is erdoor bepaald. Anders dan zijn vriend Krijgelmans, voor wie na Beckett niets anders over leek dan een schijnbaar koel-administratieve afwikkeling van zaken, heeft Michiels die afwikkeling tot onderwerp van het schrijven gemaakt en daar tegelijk een nieuw begin uit gepuurd. In zijn inleiding bij Krijgelmans' *Homunculi* schrijft hij dat deze zijn aandacht ‘exclusief en zonder compromis’ heeft geconcentreerd op ‘het romanprobleem zoals het zich sedert Joyce en Beckett onontwijkbaar opdringt (...)’. ‘De vraag naar de toekomst van de roman’ is voor Krijgelmans ‘de obsessionele inzet van een overwegend deel van zijn reeds geschreven - en uiteraard van zijn nog te schrijven - oeuvre. Of liever: niet zozeer de vraag dan wel het antwoord erop. Een antwoord dat voor de schrijver trouwens niet de geringste twijfel meer inhoudt en de artistieke opgave die hij zichzelf heeft gesteld, duidelijk splitst in twee

gescheiden fasen: het ontwerpen van een absoluut einde als eerste fase, gevolgd door, vroeg of laat, de opening naar een nieuw, niet minder absoluut begin.'[5] Dit ontwerp blijkt nu, twaalf jaar nadat deze regels geschreven werden, dat van de Alfa-cyclus te zijn. Het verschil is alleen dat de cyclus van Michiels niet uit 'twee gescheiden fasen' bestaat, hoezeer er na *Exit* (1971) ook van een nieuw begin sprake mag zijn: de contouren van het nieuwe zijn vanaf *Het boek alfa* (1963) al te zien.

Michiels' werk sluit aan op de radicaalste verwoording van de crisis van de roman (de uitdrukking klinkt tegenwoordig al haast als een slagzin, maar wat erin wordt gezegd is onverkort van kracht), namelijk die in *L'Innommable* en *Comment c'est* van Beckett, boeken waarvan Michiels in genoemde inleiding zegt dat het 'mijlpalen (zijn) op een weg die de moderne schrijver steeds meer verwijdert van de lezer en iedere vorm van communiceren tussen beiden met de dag problematischer maakt'.[6] Vooruitlopend op wat verderop wordt uitgewerkt, kan nu al gezegd worden dat Michiels' inzet als schrijver tot doel heeft de mogelijkheid en de noodzaak van het spreken te demonstreren, juist in een situatie waarin het idee van een machtsvrije communicatie (Habermas) haast elke vaste grond onder de voeten dreigt te verliezen. Becketts werk mondt uit in een zwijgen, in een hopeloze *Acte sans paroles*; Michiels onderzoekt, met erkenning van de probleemsituatie zoals die in het werk van Beckett gestalte krijgt, of de verstomming waar dat laatste onvermijdelijk op lijkt uit te lopen de enige mogelijkheid is. Het werk van Beckett gaat in die zin logisch aan dat van Michiels vooraf. Daarmee is niets gezegd over de biografisch of literair-historisch georiënteerde vraag van de beïnvloeding, ook al is het bekend hoe belangrijk Beckett *Orchis Militaris* (1968) vond, een boek dat hij in de (overigens dubieuze) Duitse vertaling las, en hoezeer Michiels op zijn beurt

het werk van Beckett bewondert. Van dat laatste getuigt *Samuel, O Samuel* (1973); de titel van dat boek moet óók worden opgevat als een hommage aan Beckett. Het gaat mij echter om zakelijke relaties, om de manier waarop Michiels het oeuvre van Beckett als het ware herschrijft, om uiteindelijk te ontkomen aan de laatste, onacceptabele consequentie daarvan: het zwijgen. Want ‘wie niet praat is ten dode opgeschreven’ (*Dixi*(*t*), 1979).

Beckett (voorbij)

In het werk van Beckett zijn wel ontwikkelingen aan te wijzen, maar geen fundamentele veranderingen, althans als men het sterk onder invloed van de bewonderde Joyce geschreven jeugdwerk niet meerekent. Vanaf *Murphy* (1938) heeft hij aan een steeds zuiverder formulering van zijn obsessies gewerkt: de mateloze gewelddadigheid en zinloosheid van het leven, de machteloosheid en stuurloosheid van het in geen enkel opzicht tegen dat leven opgewassen individu. Ondanks die continuïteit in Becketts werk is het echter mogelijk de boeken te noemen waar Michiels' oeuvre in het bijzonder op aansluit; dat zijn de al eerder genoemde romans *Naamloos* en *Hoe het is*.[7]

Naamloos is het laatste deel van drie romans die Beckett tussen 1947 en 1950 schreef. Deze boeken (*Molloy, Malone sterft* en *Naamloos*, meestal aangeduid als 'de trilogie') zijn de eerste die hij in het Frans schreef. Alvarez heeft op het grote belang van dat feit gewezen: het Frans is de ideale taal voor Becketts abstracties.[8] Bovendien maakte het gebruik van het Frans het hem gemakkelijker om onder de invloed van Joyce en de concrete Ierse omstandigheden uit te komen. Waren die laatste in *Watt* (in 1945 voltooid) nog duidelijk herkenbaar aanwezig, vanaf *Molloy* bereikt Becketts taal de graad van kaalheid en onbepaaldheid van tijd-ruimtelijke omstandigheden die past bij de troosteloze bewegingen van zijn anonieme figuren.

In *Naamloos* is er trouwens aan elke beweging, en daarmee ook aan elke handeling een eind gekomen. Dat Becketts werk als consequente afwikkeling van de romanproblematiek kan worden beschouwd, kan op dit centrale punt misschien het best worden verduidelijkt. In geen van Becketts boeken is er nog sprake van een door de personages in

vrijheid gekozen doel, waar ze hun handelingen vervolgens enigszins efficiënt op afstemmen. Zelfs het idee van zo'n doelstelling krijgt er al iets komisch. Toch is dát het dragende idee van de burgerlijke roman. Don Quichotte, de eerste held van het genre, trok er, geïnspireerd door de lectuur van ontelbare ridderverhalen, op uit met de niet geringe pretentie al het onrecht in de wereld op te heffen. En aan het eind van de ontwikkeling van de traditionele roman, bij de heremiet Flaubert, hebben de helden die vergaande ambities nog niet opgegeven: Frédéric 'koesterde de eerzucht eens Frankrijks Walter Scott te zijn. En Deslauriers droomde van een wereldwijd wijsgerig stelsel, dat tot in de uiterste consequenties zou gaan' (*L'éducation sentimentale*). Zoiets was korte tijd na Hegel, wiens 'wereldwijd wijsgerig stelsel' inderdaad 'tot in de uiterste consequenties' was gegaan, nog mogelijk. De uiterste consequenties van een alomvattend *maatschappelijk* systeem zouden voorbehouden blijven aan de twintigste eeuw. Lang daarvoor waren die in de filosofie (Kierkegaard, Marx, Nietzsche) en in de literatuur echter voorzien: in de totaliteitsaanspraak van het systeemdenken, dus ook in die van een op een gesloten handelingslijn gebaseerde roman, werd al spoedig het willekeurig-uitsluitende, dus onderdrukkende karakter onderkend (zoals dat incidenteel, vanaf de romantiek, trouwens al eerder was gebeurd). Voor zover er in de moderne roman überhaupt nog sprake is van een handeling is die zodanig gefragmenteerd dat het met de aloude 'eenheid van handeling' gedaan is. De bewegingen van de personen lijken er doel- en richtingloos, voortdurend worden ze onderbroken, een andere kant uit gedirigeerd, heen en weer geslingerd van hot naar haar. Blijkbaar zijn ze niet langer heer en meester over zichzelf, hun leven speelt zich af binnen weinig flexibele, 'objectieve' structuren (van economische, sociale, psychologische en talige aard). In de moderne roman

heeft het idee van de zingevende handeling plaats gemaakt voor de poging het vege lijf te redden: door althans op papier die structuren te ondermijnen is het mogelijk met een minimum aan schaamte en een maximum aan levenslust overeind te blijven. Lukken kan dat alleen door de levensvernietigende kracht van die structuren tot in de verste uithoeken van het sociale lichaam te onderkennen. Wie behoed wil blijven voor historische naïviteit kan daarom moeilijk voorbij aan de auteurs die dat het radicaalst hebben gedaan: in de filosofie Adorno, in de literatuur Beckett.

In *Molloy*, het eerste deel van Becketts romantrilogie zijn er (nog) twee, duidelijk van elkaar gescheiden handelingslijnen; die van Molloy op zoek naar zijn moeder, en die van Moran, die als agent in dienst van een hem onbekende opdrachtgever (Youdi) op zoek moet naar Molloy, zonder er overigens ook maar een benul van te hebben waarom. Beide zoektochten lopen op niets uit; ze stranden in de modder.

Moran is het prototype van de onderdaan. Hij doet, door ervaring wijs geworden, niets meer uit vrije wil en eist (daarom) eenzelfde gedrag van zijn vrouw en zoon. Bij die laatste probeert hij de zelfverachting zo ver op te voeren dat hij hem ‘een afschuw voor het lichaam en zijn functies’ wil bijbrengen. Aan het begin van zijn optreden heeft hij het zelfs over ‘het fatale lustprincipe’: het enige wat telt is het realiteitsprincipe, ‘hoe het is’. In tegenstelling tot die van Moran zou Molloy's zoektocht op het eerste gezicht een eigen initiatief genoemd kunnen worden (‘Mijn voeten brachten me nooit naar mijn moeder zonder uitdrukkelijk bevel van bovenaf’), maar bij nader inzien is dat schijn. Want enerzijds is het doel van de zoektocht al te nadrukkelijk gewild, anderzijds is de zoektocht naar de moeder per definitie regressief. Molloy's handelingen missen elke terloopsheid, ze zijn - zoals bij alle figuren van Beckett - dwang-

matig-neurotisch. In overeenstemming met een tegenwoordig zeer gebruikelijke, in feite even fatalistische als apologetische redeneermethode, rechtvaardigt Molloy zijn handelingen met het argument dat hij nu eenmaal bezig is ze uit te voeren, hardnekkig maar zonder te weten waarom: ‘want ik moest mijn moeder nodig hebben, waarom zou ik me er anders zo hardnekkig op toeleggen naar haar toe te gaan?’ De realiteit en niets anders dan de realiteit bepaalt wat hij wil. Evenals bij Moran zijn het de feitelijke omstandigheden die aan de basis liggen van zijn ik-zwakte: ‘Inderdaad was dit iets merkwaardigs aan mijn besluiten, dat ze nauwelijks waren genomen, of er gebeurde iets dat de uitvoering ervan onmogelijk maakte.’

De desintegratie van het ik, die in de hoogst precaire relatie tussen doen en denken het duidelijkst tot uiting komt, werkt ook op het niveau van de waarneming. Molloy's zintuigen lijken louter rudimentair. Zo slecht als hij zijn handelingen op zijn denken kan afstemmen, zo moeilijk kan hij zijn waarnemingen tot een ook maar enigszins betekenisvol geheel coördineren: ‘En ook mijn oog, het goede, scheen met het spinneweb van het denken slecht verbonden te zijn.’ Samenhang tussen de waarnemingen en het denken is dus, als gevolg in laatste instantie van een hopeloos versplinterde, onsamenhangende levensloop, ver te zoeken. Het ongelooflijk slechte geheugen[9] en de daaruit resulterende constant haperende vertelwijze sluiten daarop aan.

In de beide volgende delen van de trilogie zet het desintegratieproces nog verder door. Malone wil in afwachting van zijn sterven nog een aantal verhalen vertellen en, mocht hij nog tijd over hebben, een lijst aanleggen van de dingen die in zijn bezit zijn gebleven. Die verhalen vormen brokstukken van zijn levensgeschiedenis. Het vertellen moet, zoals steeds, worden beschouwd als de poging om op de valreep nog enige zin, enige samenhang in het leven te ontdek-

ken. Dat dezelfde persoon daarbij in zijn verschillende levensstadia verschillende namen krijgt, maakt het hopeloze van die poging al meteen duidelijk. Het jongetje Saposcat uit het eerste verhaal, door zijn ouders voorbestemd om dokter of rechter te worden, heet in het tweede Macmann. Hij is dan een stuk ouder, en allesbehalve dokter of rechter zwerft hij doelloos rond. ‘Alles verliep alsof hij werkelijk zijn bewegingen niet meer meester was en niet wist wat hij deed, terwijl hij het deed, noch wat hij gedaan had als hij het eenmaal gedaan had.’ Tenslotte wordt hij dan ook in een soort psychiatrische inrichting opgesloten.

Daar neemt men hem alles af wat hem nog de suggestie van een eigen leven zou kunnen bezorgen: zijn oude kleren, ‘met inbegrip van de inhoud van zijn zakken’, nutteloze prullen waar hij méér dan voor alle ‘nette mensen’ bij elkaar een grote liefde voor koesterde. Macmann protesteert heftig, onvoorwaardelijk eist hij zijn bezittingen terug. Als de verzorgster Moll, die medelijden met hem heeft, hem dan inderdaad zijn hoed terugbezorgt, ontluikt er tussen hen beiden een ontroerende liefde. Zoals vrijwel alle figuren van Beckett hebben ook zij, ondanks alles, nog het vage vermoeden dat er méér moet zijn dan er is, alleen - en dat is bepalend voor Becketts mateloze humor - zijn ze nauwelijks of niet in staat dat méér in praktijk te brengen. ‘Langzamerhand ontstond tussen hen een soort intimiteit die hen er op een gegeven ogenblik toe bracht met elkaar naar bed te gaan en zo goed ze konden te copuleren. Want gezien hun leeftijd en geringe ervaring op het gebied van de vleselijke liefde, was het natuurlijk dat ze er niet onmiddellijk in slaagden elkaar de indruk te geven voor elkaar geschapen te zijn. Zo gebeurde het dat Macmann uit alle macht probeerde zijn geslachtsorgaan in dat van zijn gezellin te stoppen, als een kussen in een kussensloop, door het dubbel te vouwen en het er met zijn vingers in te duwen. Maar verre van ontmoe-

digd te raken kregen ze plezier in het spel, en tenslotte lukte het hun, hoewel ze allebei volkomen onmachtig waren, aan hun droge en slappe omarmingen een soort droeve wellust te ontlokken door alle bronnen van de huid, van de slijmvliezen en van de verbeelding te hulp te roepen. Zodat Moll, die de uitbundigste van de twee was (in die tijd), uitriep, Hadden we elkaar maar zestig jaar geleden ontmoet! Maar wat voor ontleding van gevoelens, wat voor angsten en wat voor schuchter gefriemel waren er nodig om het zover te brengen, waarbij het hier alleen van belang is om vast te stellen dat ze Macmann enig inzicht gaven in de betekenis van de uitdrukking, Twee weten meer dan een. Hij maakte toen ontegenzeglijk vooruitgang in het gebruik van het gesproken woord en leerde in korte tijd op het juiste ogenblik het ja, nee, meer en genoeg te plaatsen dat de liefde levendig houdt.' De discrepantie tussen de schamele verrichtingen waartoe Becketts figuren nog in staat zijn en het enthousiasme waarmee dat als vooruitgang wordt geboekt, veroorzaakt een lezersreactie waarin het huilen niet meer te onderscheiden is van het lachen (een fusie waar Beckett in *Molloy* trouwens een prachtige passage aan wijdt).

In *Naamloos* behoort alles wat nog vagelijk aan de categorie handeling herinnert, zoals gezegd, tot het verleden. De ik-figuur is 'aan de kant van een rustige straat in de buurt van het slachthuis tot rust gekomen'. Zin kan niet langer van toekomstige handelingen verwacht worden. De naamloze is teruggeworpen op zijn stem; het enige wat hij nog kan doen is het verleden aftasten in de hoop daarin op sporen te stuiten die hij heeft achtergelaten en die in zijn richting wijzen. Daarmee, met de aan één plaats gebonden stem die geen ander verleden heeft en geen andere toekomst kent dan die hij zelf oproept, heeft Becketts roman een stadium bereikt dat uit zijn eigen aard om een theatrale uitvoering vraagt. De figuren uit zijn romans zijn opgehouden met het doelloze

voortbewegen, hun rest niets anders dan het doelloze wachten.[10] Dat Beckett tussen *Malone sterft* en *Naamloos* ook inderdaad zijn eerste toneelstuk schreef (*Wachten op Godot*) is niet verwonderlijk. Hij heeft het genre dat hem (een overigens zeer dubieuze) roem zou brengen[11] niet gekozen, maar immanent uit zijn romankunst ontwikkeld. Iets vergelijkbaars geldt overigens voor de ontwikkeling van de genres in het oeuvre van Michiels.

Op een van de eerste pagina's van *Naamloos* staat de zichzelf ontregelende, tegen Wittgensteins filosofie gerichte zin: ‘Een feit schijnt te zijn, als men in de toestand waarin ik verkeer nog van feiten kan spreken, dat ik niet alleen over dingen zal moeten spreken waarover ik niet spreken kan, maar ook, wat nog interessanter is, dat ik, ik weet het niet meer, het doet er niet toe.’ Die dingen betreffen zijn leven. Dat hij er niet over kan spreken komt doordat zowel dat leven als de taal waarmee hij erover moet spreken hem door anderen gedicteerd zijn. ‘Alles waarover ik spreek, waarmee ik spreek, heb ik van hen. Het is mij best, maar het dient tot niets.’ Maar zoals ontkenning en ontkenning van die ontkenning elkaar bij Beckett steeds op de hielen zitten, ontvouwt hij meteen na deze sceptische conclusie zijn dialectische aanvalsplan: ‘Over mij moet ik nu spreken, zelfs al moet ik dat doen met hun taal, het zal een begin zijn, een stap naar het zwijgen.’ De innerlijke stem die de naamloze ertoe dwingt niet op te geven, desnoods tegen beter weten in door te gaan met de poging de onmacht over de eigen toestand verbaal te bezweren, is niet die van een ander maar van hemzelf. In de psychiatrie is het verschijnsel bekend dat de schizofreen zijn persoonlijke wensen vaak alleen kenbaar durft te maken door te doen alsof hij ze gehoord heeft van een ander; en Becketts helden zijn, vanaf Watt, allemaal schizofreen. Ze zijn er zich scherp van bewust dat de ‘zin’ van hun leven buiten hun medeweten, laat staan hun goedkeu-

ring, werd vastgesteld. Trouwens, bij de gedachte dat hun leven iets te betekenen zou hebben, schieten ze al in de lach[12] - waarmee Beckett tegelijk elke symbolische onschadelijkmaking van zijn werk verhindert.[13]

Niet ik

De ontkwalificering van het individu heeft in *Naamloos* een punt bereikt waarop het gebruik van de term ik-figuur iets cynisch krijgt. Alles wat nog herinnert aan het autonome individu is er verdwenen, en de naamloze beseft dat. ‘Ik zal niet meer ik zeggen, ik zal het nooit meer zeggen, het is bespottelijk. Ik zal op die plaats, steeds als ik het hoor, de derde persoon zetten, als ik eraan denk.’ Michiels heeft daar in *Het boek alfa* de consequentie uit getrokken.

Aan elke indruk als zou de structurering van de tekst uitgaan van een ‘ik’, van een (roman)personage is een eind gemaakt door een radicale formalisering van de schriftuur. Becketts romans zijn in de eerste persoon geschreven, die van Michiels in de derde. Buiten de stemmen van Becketts figuren is er niets, de stemmen van de figuren in de Alf-acyclus vormen een deel van het stemmenspel van de wereld. Becketts figuren zijn zo gefixeerd op hun eigen verleden dat ze definitief gebroken hebben met het idee dat het ooit anders wordt. In de Alfa-cyclus is dat niet zo. Daar wordt niet over een verleden gesproken, maar komt het heden aan het woord: de bewegingen van de zinnen (de litanieën, de bevelen) drukken reële bewegingen in het heden uit: ‘*links-rechts links-rechts* links-rechts en in de pas het stappen van de laarzen over het land, kolonnes van laarzen, legers van lichamen die in beweging waren gekomen en die, nu ze eenmaal in beweging waren, al lang geen lichamen meer waren, laarzen waren, stappen waren, gehoorzaamheid waren, links-rechts en in de pas, de banieren voorop en de geweren geschouderd en in de wolken het stof over de rangen en links en rechts van de rangen zuilen en zeeën van stof, en niets of niemand om de legers te stuiten tenzij weer andere kolonnes en weer eendere bevelen en opnieuw en van

ergens het duizendvoudig *links-rechts links-rechts links-rechts* waarmee het stof in beweging werd gebracht.' Omdat het steeds om gewelddadige bewegingen gaat is er ook steeds het verlangen om te ontsnappen: 'nu met An in beweging komen en in het ritme van hun lichamen te vergeten wat beweging was, wat stof was, wat stof van de laarzen was en wat dorst en doodstraf was en alles te vergeten (...) in dit ene bewegen dat nauwelijks bewegen zou zijn, verglijden zou zijn, verdwijnen zou zijn, zijn zou zijn en niet zijn zou zijn en zoveel meer zijn dan al wat zijn was daarbuiten, het lichaam naakt en voor het eerst weer lichaam (...).' De gelijkschakeling van de verschillende levensfasen, van vroeger en later, voor en na, hier en elders door het geweld gaat bij Michiels zo mogelijk nog verder dan bij Beckett, maar bij hem blijft het verlangen naar een adamitische, geweldloze alfastaat permanent aanwezig. *Orchis militaris*, het tweede deel van de cyclus, wordt meestal beschouwd als het boek van de gelijkschakeling, en niet ten onrechte. Niettemin is de belangrijkste gelijkschakeling, die tussen aanvaller en verdediger, in *Het boek alfa* al overal aangelegd. En dat geldt ook voor het alternatief dat er werkelijk een is. Als het jongetje in het bezit van het mes komt, als hij op de bierwagen triomfantelijk de teugels in handen heeft en als hij getuige is van de vernedering van de koster wordt hij doorstroomd met de hybris van de agressor; zelf voortdurend slachtoffer identificeert hij zich onmiddellijk met de aanvaller zodra zich een gelegenheid aandient. De schaamte die daar meteen op volgt is het motief voor de weerloosheid waarmee hij geweld en dwang daarna trotseert en daardóór onderbreekt. Dat is het belangrijkste motief van de hele Alfa-cyclus: dat van *de onderbreking van het geweld*. Exemplarisch daarvoor is de situatie van de schildwacht in *Het boek alfa*: voor hem is er geen essentieel verschil tussen het op zijn post blijven en het met de vluchtende massa in beweging komen, beide moge-

lijkheden staan in het teken van de dwang. Wat de schildwacht wil is een echt alternatief: een beweging die geen gedwongen beweging is, een ‘bewegen dat nauwelijks bewegen zou zijn, (...) zijn zou zijn en niet zijn zou zijn’, een radicale negatie kortom van de alternatievendwang, en daarmee van het geweld als zodanig.

Ontkwalificering als historische precisering

De ontkwalificering in werk als dat van Beckett en Michiels wordt meestal geïnterpreteerd als een poging tot veralgemening: het gaat niet om incidentele maar om algemeen geldende gevallen. Soms wordt dat positief gewaardeerd, soms negatief. Critici brengen die ontkwalificering en onthistorisering vrijwel altijd in verband met het geloof in een normatieve antropologie; teksten als die van Beckett en Michiels zouden een onhistorische visie op de realiteit bevatten. Toegegeven wordt meestal wel dat ze de beklemming en de zinloosheid van het leven in de burgerlijke samenleving knap uitbeelden, maar dan volgt steevast het verwijt dat ze, omdat elke verklaring achterwege blijft, het kwaad verabsoluteren, het 'aan de condition humaine in plaats van aan de kapitalistische verhoudingen'[14] toeschrijven. (Over Kafka is door officiële marxisten zelden iets zinnigers gezegd.) Maar afgezien van het feit dat het tot vervelens toe geëiste verklaren aan de sociale wetenschappen is voorbehouden, is er bij deze 'absolute' auteurs helemaal geen sprake van welke condition humaine dan ook. Hun werk heeft niets van doen met het dogmatische postulaat van een uniforme 'grondstructuur van het menszijn' (Scheler) die als basis van alle historische verschijnselen dienst doet[15]. Eerder bevat het de consequentie van een historische stand van zaken die gekenmerkt wordt door een uniformering van de maatschappelijke werkelijkheid, die het gevolg is van een op iets abstracts (winst) georiënteerde produktiewijze: 'Pas het kapitalisme heeft met de eenheid van haar economische structuur voor de hele maatschappij een - formeel - eenvormige bewustzijnsstructuur voor iedereen geproduceerd.'[16] Typerend voor die structuur is dat een verhouding tussen personen 'het karakter van een

dingmatigheid en op die manier een “spookachtige objectiviteit” (Marx) verkrijgt, die in haar strenge, schijnbaar volledig gesloten en rationele eigenwettigheid ieder spoor van haar grondtrek, de relatie tussen mensen, aan het oog onttrekt’.[17] Die ‘spookachtige objectiviteit’ is in haar kern gewelddadig: overal werden en worden mensen in patronen gedwongen die buiten hun wil, laat staan als gevolg van bewuste en solidaire coöperatie tot stand zijn gekomen. De ontkwalificering van de individuen en de onthistorisering van de maatschappelijke realiteit vindt zodoende werkelijk plaats. Blinde vooruitgang, vooruitgang om de vooruitgang (lees: om de instandhouding van de machtsverhoudingen) is allang uitgelopen op zijn tegendeel, op herhaling en impotentie. In de Alfa-cyclus wordt die paradox van een voortgaand leven en een gelijktijdige ontkenning van die voortgang met literaire middelen uitgevoerd, het radicaalst in *Exit*. Dat boek begint zo:

> ‘Ik pas.
> Ik pas.
> Ik pas.
> Ik pas.
> Jij geeft.’

Die reeks wordt nog drie keer herhaald. Op de dan volgende vraag ‘Waarom spelen jullie niet?’ volgt het correcte antwoord: ‘Wij spelen wel’: elke fase van het ‘spel’ bestaat uit zijn eigen ontkenning.

Geen toverformule voor het geheel

Het abstracte, onpersoonlijke karakter van de Alfa-cyclus is de adequate uitdrukking van een abstracte, onpersoonlijke maatschappij. Maar er kan ook een meer subjectieve reden zijn geweest voor Michiels om persoonlijke besognes buiten de tekst te houden: ten overstaan van het letterlijk onbeschrijflijke (oorlogs)leed heeft het iets beschamends om het over jezelf te hebben. Pas nadat men zich daarvan niettemin een voorstelling heeft proberen te maken is het aanhalen van persoonlijke ervaringen acceptabel. Na *Dixi(t*), waarin voor het eerst sprake is van herkenbaar autobiografische trekken (tegelijk met de terugkeer van betrekkelijk conventionele schrijfvormen), heeft het er alle schijn van dat dat mede de inzet van de Alfa-cyclus is geweest. Enigszins onbevangen verder leven is pas mogelijk nadat men de catastrofe waaraan men zelf is ontkomen onder ogen heeft durven zien, en men alles wat tot die catastrofe heeft geleid in de meest perifere levensvormen heeft leren onderkennen en verafschuwen, vooral ook waar het om spreekvormen gaat. Van de institutionalisering van het geweld in die laatste draagt de Alfa-cyclus als geen ander literair werk de sporen.

De toenemende institutionalisering van de macht gaat op het vlak van de communicatieve verhoudingen gepaard met een opheffing van het ongereglementeerde en in zoverre open karakter van de dialoog. Die heeft tot ver buiten de plaatsen waar mensen maatschappelijk nuttige arbeid verrichten het karakter gekregen van het bevel, nadrukkelijk of in meer subtiele vorm: de toegesprokene is slechts van belang als instrument. Met de vlekkeloze uitvoering van wat hem is opgedragen of wat stilzwijgend van hem wordt verwacht, koopt hij zijn gemoedsrust en zijn bestaanszekerheid. In toenemende mate hebben de commu-

nicatieve verhoudingen ook op de plaatsen waar mensen ‘rijp’ worden gemaakt voor hun rol in het maatschappelijk verkeer die dwangmatige vorm gekregen: in het gezin, op school, op al die plaatsen waar de cultuurindustrie actief is.

Het boek alfa is, zoals bekend, door de bevelstructuur bepaald. Het gaat er niet om een of meer toevallige personen die zo af en toe eens bevelen uitdelen of daaraan moeten gehoorzamen (zoals in overeenstemming zou zijn met een maatschappelijke situatie waarin het geweld nog een toevallige, min of meer natuurlijke basis had), nee het bevel is er alomtegenwoordig. Daar kon Michiels alleen in slagen door te breken met elke incidentaliserende schrijfwijze, met al die schrijfwijzen die suggereren dat er direct verteld wordt. Want in elke vertelsuggestie, nog in de meest geavanceerde, blijft een laatste rest aanwezig van een per definitie incidenteel ‘realisme’. Met betrekking tot de innerlijke monoloog bij voorbeeld blijft het toch altijd een enigszins geruststellende gedachte dat wát er gedacht wordt door personages in het boek gedacht wordt. Dat zoveel critici *Het boek alfa* als een innerlijke monoloog lazen is merkwaardig. In de streng geformaliseerde zinnen van dat boek is de mateloosheid, de grilligheid, de ongedisciplineerdheid van de gedachtenstroom immers in vergaande mate aan banden gelegd.

Het belangrijkste bevrijdende aspect van de innerlijke monoloog lag in het buiten werking stellen van de dwang van de gereglementeerde taalvormen uit de realiteit. Niet alleen doordat men allerlei verboden dingen kon denken (vooral op het gebied van de seksualiteit, het sadisme, het geweld), maar ook doordat men op een *ongedisciplineerde manier* kon denken: de verschillende fasen hoefden niet logisch op elkaar aan te sluiten, zodanig dat het een met ijzeren consequentie en dus ook voorspelbaar volgt uit het ander; eerder werden ze associatief aaneengeregen. Door onverwachte wendingen toe te staan, of verbindingen op

basis van ‘ondergeschikte’ betekenissen van de woorden, ontstond er zodoende een ongekende uitbreiding van de uitdrukkingsmogelijkheden. Michiels nu maakt daar niet ongelimiteerd maar uiterst beheerst gebruik van. Zo kunnen zinnen in de Alfa-cyclus een ‘abnormale’ lengte krijgen, zijn plotselinge overgangen in ruimte en tijd er aan de orde van de dag, schuiven fragmenten die causaal geen enkele relatie met elkaar hebben regelmatig in elkaar en dienen woorden als scharnier tussen fragmenten op basis van verschillende betekenisaspecten. Toch is er van de suggestie dat er iemand (een romanpersonage) is die dat allemaal spontaan en ongeremd denkt bij Michiels geen sprake. In de Alfa-cyclus komen de bevelen en de taalrituelen uit de realiteit zelf aan het woord. Uit een context waarin ze direct of indirect met de uitoefening van geweld verbonden zijn, heeft Michiels ze verwerkt tot glasheldere, aan De Stijl, het Bauhaus en de monochrome schilderkunst herinnerende structuren. Daarmee heeft hij Van Ostaijens poëtische programma voor het eerst in proza gerealiseerd: de woorden zijn louter en alleen, maar wel met mathematische precisie op elkaar betrokken, buiten hun samenhang is er niets waarnaar verwezen wordt. De enige realiteit is die van de woorden op het papier, het enige ‘tijdsverloop’ dat waarbinnen de gedachtenoperaties die de samenhang van de tekst uitmaken zich *in het hoofd van de lezer* voltrekken.

Categorieën als fabel en sujet, vertelde tijd en verteltijd, vertraging en versnelling zijn door Michiels buiten werking gesteld. Hun bestaan veronderstelt een tijd-ruimtelijke afstand tussen de spreker/schrijver en datgene waarover gesproken/geschreven wordt, en die afstand is hier juist opgeheven. Dat heeft Michiels bereikt door alle logische operaties die alleen vanuit die afstand mogelijk zijn te vermijden, door de overgangen (althans in logische zin) steeds zo klein mogelijk te maken. Zo wordt er bij voorbeeld nooit

iets samengevat; en evenmin wordt er ooit vooruitgewezen of met evenzoveel woorden aan iets herinnerd. Zulke operaties veronderstellen een standpunt buiten de beweging van de tekst, en zo'n standpunt is in de Alfa-cyclus principieel verlaten. Daarom kunnen bij voorbeeld ook de jeugden adolescentiefragmenten in *Het boek alfa* niet als herinneringen van de schildwacht worden beschouwd. Michiels heeft ze in het tekstheden van de schildwacht gemonteerd, waar ze als alle andere fragmenten als heden functioneren. Niets ervan is op een geruststellende manier verleden tijd. Tussen het ‘hop uit je bed en hop bidden en hop een kus aan je vader die opstapt en hop een kus aan je moeder die thuisblijft’ en het ‘*links-rechts links-rechts* links-rechts en in de pas het stappen van de laarzen over het land, kolonnes van laarzen, legers van lichamen die in beweging waren gekomen en die, nu ze eenmaal in beweging waren, al lang geen lichamen meer waren, laarzen waren, stappen waren, gehoorzaamheid waren’ bestaat geen essentieel verschil, de bevelen uit het verleden lopen vloeiend over in die uit het heden, zodat het verschil tussen heden en verleden verdwijnt zoals in de perspectiefloze schilderkunst dat tussen voorgrond en achtergrond. Herhalingen en variaties zijn geen elementen in de opbouw van een handelingsverloop, het hele ‘handelingsverloop’ bestaat uit die herhalingen en variaties. Zo wordt ook het verlangen om onder de dwang van de bevelen uit te komen niet psychologisch ontwikkeld maar veroorzaakt door de dwangmatigheid van de rituelen, dus door de tekst in zijn meest materiële gedaante. Het duidelijkst is dat het geval bij de vele litanieën en anderssoortige opsommingen (zoals de afschuwelijke spelletjes in *Exit*), met een nog grotere bezetenheid dan Beckett voert Michiels ze tot het bittere eind toe uit; het woord ‘enzovoorts’ is hem te gemakkelijk en te suggestief, ook de lezer moet letterlijk door het taalgeweld.

In de Alfa-cyclus heerst de tegenwoordige tijd. Elk *vooropgezet* idee van een geheel waar de delen zich maar naar te schikken hebben, heeft Michiels geweerd. De delen ontlenen hun betekenis dan ook niet aan de plaats, de functie die hun in het geheel is toebedacht. ‘Wat de bijzonderheden aangaat,’ schrijft Beckett, ‘als men zich voor bijzonderheden interesseert, is er geen reden tot wanhoop, tenslotte kan men op de juiste manier op de juiste deur kloppen. Alleen voor het geheel schijnt geen toverformule te bestaan.’ Dan blijft er niets anders over dan zich op de bijzonderheden, de delen te concentreren. Net als bij Van Ostaijen hebben die bij Michiels ‘vooreerst een formele onafhankelikheid’. In feite wordt daardoor elk deel niet meer als deel maar als op zichzelf staand geheel opgevat: alle woorden die zo'n deel nadrukkelijk situeren binnen het geheel heeft Michiels weggewerkt. Op die manier verdwijnen de uitgelegde ‘overgangen’: zinsdelen, zinnen en tekstblokken gaan zonder uitleg en zonder dat er sprake is van enige structurele hiërarchie in elkaar over. Daarmee verdwijnt ook de suggestie van een lineaire voortgang van de tekst. De Alfa-cyclus is een ruimte waarin alle tekstelementen naast elkaar staan, veelal op grond van opposities en variaties. Wil de lezer de breuken, de stukken wit (die vanaf *Orchis militaris* een rol spelen) kunnen overbruggen, dan zal hij zo aandachtig moeten lezen dat hij zich op elk moment dat dat nodig is *vanzelf* herinnert dat een woord contrasteert met een woord uit een vorige zin, dat een zin of tekstblok parallel loopt met een ver verwijderde zin of een ver verwijderd tekstblok, dat een afgebroken lijn weer wordt opgenomen. Als het goed is bevat het tekstheden steeds alles wat die ‘herinneringen’ mogelijk maakt, maar nooit enige expliciete aanwijzing of uitleg. In plaats van de lezer met beproefde retorische middelen mee te slepen, van het ene hoogtepunt naar het andere, wil Michiels hem dwingen om bij elk woord (van die

beproefde retorische middelen) stil te staan. Dan komt er ruimte voor die wonderlijke lezerservaring dat op elk willekeurig punt van de tekst talloze lijnen onwillekeurig bij elkaar komen.

Vrijgevig als de natuur

Becketts helden blijven in het eigen verleden zoeken naar resten die mogelijk tot een enigszins zinvolle samenhang bijeen kunnen worden gevoegd. Ze willen ondanks alle klaarblijkelijke bewijzen van het tegendeel niet voor niks hebben geleefd. De vorm die bij dat pratend zoeken aansluit is die van de monoloog. In de Alfa-cyclus ligt dat anders. De figuren van Michiels hebben niet meer bewegingsruimte dan die van Beckett, maar zij houden geen urenlange monologen over hun eigen verleden. Overgeleverd als zij zijn aan het geweld van de heersende communicatieve orde, die van de geprogrammeerde dialoog, het bevel, verlangen ze naar een anderssoortige dialoog. Ze willen ontsnappen aan het (taal)geweld, hun verlangen betreft een ongecodeerde ruimte, ‘ergens waar het nergens was en waar niemand je vroeg om mee te doen’. Maar dat verlangen gaat niet gepaard met enige naïviteit omtrent de feitelijke mogelijkheid daarvan. De geringste poging tot grensverleggende activiteiten, tot een spreken en handelen dat is gebaseerd op solidariteit, wordt zonder pardon afgestraft. De gelijkgeschakelde wereld van *Orchis militaris* biedt daarvan het ‘mooiste’ voorbeeld: de grenssituatie[18] met aan de ene kant een gevangen oude man die verlangt naar een sigaret en aan de andere kant een soldaat die bang is tegen het peukje (de grens) te trappen. Na een uiteengeschreven dialoog waarin de situatie in het oosten met die in het westen wordt vergeleken en gelijk bevonden (waarmee impliciet het willekeurige van die grens wordt aangegeven), bukt de oude man zich, pakt het peukje en krijgt onmiddellijk een por met de kolf van een geweer tussen zijn schouders. In die situatie richt het denken zich uitsluitend op het overschrijden van die grens, ‘denkend: de stad, de straat, het huis, denkend: de

deur bereiken, de gang bereiken, de trap, de overloop en aan het eind van de overloop de deur, de kamer, het bed, het kind bereiken', dat wil zeggen: de ongerepte alfastaat waar het geweld niet bestaat.

Het type dialoog waar Michiels zich tegen afzet en het type waar hij voor opteert komen in haast archetypische staat voor in de poëzie van Van Ostaijen. Het eerste in het 'Alpejagerslied', waarin twee anonieme, sprekend op elkaar lijkende heren, elkaar treffen voor de winkel van het hoedemakersduo Hinderickx en Winderickx (Van Ostaijen was een van de eerste vertalers van Kafka, in wiens werk het wemelt van zulke anonieme duo's), waarna een kennelijk ingestudeerd begroetingsceremonieel punctueel wordt uitgevoerd:

> 'de ene heer neemt zijn hoge hoed in de rechterhand
> de andere heer neemt zijn hoge hoed in de linkerhand
> dan gaan de ene en de andere heer
> de rechtse en de linkse de klimmende en de dalende
> de rechtse die daalt
> de linkse die klimt
> dan gaan beide heren
> elk met zijn hoge hoed zijn eigen hoge hoed zijn bloedeigen hoge hoed
> elkaar voorbij
> vlak vóór de deur
> van de winkel
> van Hinderickx en Winderickx
> van de beroemde hoedemakers
> dan zetten beide heren
> de rechtse en de linkse de klimmende en de dalende
> eenmaal elkaar voorbij
> hun hoge hoeden weer op het hoofd
> (...)'

Ook hier is het in oost en west, links en rechts één pot nat: de bewegingen van de heren zijn exact afgestemd op de (identieke) verwachtingspatronen van de ander. In het gelijk oversteken bevestigen ze het oerburgerlijke principe van de ruil. En om oerburgerlijke figuren gaat het hier: behalve op het fatsoen zijn ze blijkbaar zeer gesteld op hun bezit, hun ‘eigen’, ja hun ‘bloedeigen’ hoge hoeden. Van een volstrekt andere begroeting is er sprake in het beroemde ‘Marc groet 's morgens de dingen’:

> ‘Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem
> ploem ploem
> dag stoel naast de tafel
> dag brood op de tafel
> dag visserke-vis met de pijp
> (...)’

Hier is van geen gedistantieerde berekening sprake, maar van een ongeremde intentieloosheid: het spreken is hier zo vrijgevig als de natuur, niet afgestemd op enig effect of enig verwachtingspatroon. Dit is het type dialoog (een dialoog, zeker, het spreken is gericht op anderen, ook al kunnen die niet in dezelfde taal antwoorden) waar het verlangen in de Alfa-cyclus van meet af aan op is gericht; in *Een tuin tussen hond en wolf* (1977) heeft Michiels van ‘Marc groet 's morgens de dingen’ trouwens een ‘echte’ dialoog gemaakt: de moeder Lieve en het kind Patrick-Georges spreken elkaar letterlijk toe in de woorden van het gedicht.

Michiels heeft Beckett kunnen herschrijven door diens obsessief-traumatische gerichtheid op het eigen ik te doorbreken. Rust, vrijheid, identiteit - die worden in de Alfa-cyclus verwacht van een bevrijd, intentieloos spreken met anderen, van het vermogen om *afstand* te doen van een stoer aan zichzelf gelijkblijvend ik, van het vermogen dus ook om

de taal van anderen te spreken. ‘Ik, zeg je, ik ben de man met de oudste namen, soms heet ik alfa, soms heet ik amen. Of neen, ik ben de waterdrager die roepend door de straten trekt, mijn kostbare waar gaat van mond tot mond. Of neen, misschien ben ik wel een vreemd soort vogel, een veelkleurig exemplaar uit de tropen, of een komma uit het rekenboek, of dat wijsje daar, stel je voor, het wijsje op jouw witte hand’ (*Dixi(t*)). Door dik en dun vasthouden aan het eigen ik en de eigen taal impliceert geweld, óók jegens de eigen natuur, het eigen lichaam, de zintuiglijke vermogens en de verbeeldingskracht. In de Alfa-cyclus wordt die solipsistische eenzaamheid doorbroken: zichzelf is het subject er pas als het in de ander bij zichzelf is, ja als het bij ongelimiteerd vele anderen bij zichzelf kan zijn.[19] Door de hele cyclus klinkt de afschuw door voor de ene gedecreteerde taal. ‘Gelooft u dat wij jullie overwonnen hebben? Ja zuster. Gelooft u dat wij verder zullen overwinnen? Ja zuster. In het oosten ook? Ja mevrouw de barones. In het westen ook? Ja mevrouw de barones. En u verstaat onze taal? Ja mevrouw de barones. Er zou maar één taal mogen zijn, één taal verspreid over de hele wereld. Ja mevrouw de barones. Eén taal verspreid over de hele wereld zou de vrede bevorderen onder de volkeren. Ja mevrouw de barones. Eén taal en één God. Ja mevrouw de barones. Onze taal. Ja generaal’ (*Orchis militaris*). En in de slotdialoog van *Dixi(t*) staat de waarschuwing: ‘Het is nergens goed voor dat stemmen zomaar samenvallen en dat woorden op elkaar komen te liggen zodat niemand nog zal weten welk woord door de ene en welk woord door de andere mond is gesproken.’ De ene taal die daadwerkelijk is ‘verspreid over de hele wereld’ is die van het geld, de waar, het bezit. Bijna met evenzoveel woorden is het verlangen naar de alfastaat daartegen gericht. Je vrij bewegen is pas mogelijk als ‘alle ballast overboord (is) geworpen, alle aantrekkelijkheid, alle lekkers, alle weten-

schap, alle esthetiek, alle nodeloze piekeren, het kwellen van de geest, alle gedonder om boven of onder, ditjes en datjes, kruis en munt, ja en neen, links en rechts. Een eenvoudige knapzak, plunjezak, is je provisiekast, je kleerkast, is je hoofdkussen.' Meer bezit verhindert de gewenste mobiliteit.

Zoals (niet-natuurwetenschappelijke) kennis en bezit elkaar uitsluiten[20], zo staan ook bezit en verlangen elkaar in de weg. Wie aan zijn bezit is gehecht durft niet van huis; in onbekende gebieden begeeft hij zich alleen zwaar bewapend, hij zal en hij moet aan zijn reis iets overhouden. Aan het eind van *Exit* vermaakt Michiels per testament alles wat hij ooit heeft gespaard, verzameld en bezeten, net als Van Ostaijen wil hij het debâcle van de geschiedenis van zich afschrijven, 'bloot zijn en beginnen' - een beslissend verschil met Beckett: Malone wil aan het eind van zijn leven, hoe berooid dan ook, een lijst aanleggen van de dingen die in zijn bezit zijn gebleven.

Ad fundum

Voor er in *Dixi(t*) opnieuw kan worden begonnen, zijn er vierhonderd bladzijden Alfa-cyclus achter de rug, als *Samuel, O Samuel* wordt meegerekend bijna zeshonderd. Daarin is het vat geledigd tot op de bodem.

In *Het boek alfa* heeft de dialoog de reëel bestaande structuur, die van het bevel. De taal is er geperverteerd tot machtsmiddel. De vraag mist er altijd de openheid van de werkelijke vraag, vandaar dat ‘het antwoord daarop (...) nooit een antwoord zou zijn’, ook al is dat uiteindelijk een bevestiging van de vraag: ‘hij bleef maar schudden met het hoofd en neen zeggen, hoewel het misschien toch ja was, een ander ja dan hun ja, en dus was het neen, wijl ze nooit zouden begrijpen dat het ja van zijn vader een ander ja was dan zijn ja wanneer hij eenmaal bekende en ja zei.’ In *Orchis militaris* zijn de vraag en het antwoord, soms pagina's lang, ook formeel identiek. Van meet af aan is het duidelijk dat er geen enkele bewegingsvrijheid is. Letterlijk: in ‘de volgepropte ruimte’ van de trein worden de lichamen volledig begrensd door andere lichamen: ‘en toch was er vooral het duwen van de arm rechts van hem, en van de dij, en van het voortdurend beven erin. Nog altijd was er geen woord gezegd sedert (...).’ Als dat toch gebeurt, heeft elk antwoord het karakter van een geconditioneerde reflex: ‘en vroeg en antwoordde wanneer hij vroeg, of niet vroeg, alleen gehoorzaamde ergens aan.’ Dat is een pijnlijke parodie op de schijnbaar ongelimiteerde, tot in het concentratiekamp geldende vrijheid van Sartre's existentialisme. De gelijkgeschakelde dialoog in *Orchis militaris* leidt tot een situatie in *Exit* waarin de mogelijke dialoog vroegtijdig wordt afgekapt (ik pas) en naar vormen van soms schriftelijke, soms mondelinge, maar steeds streng gereglementeerde communica-

tieve rituelen. Stuk voor stuk wijzen die op de extreme machteloosheid van het sprekende en schrijvende subject om zich op niet-gereglementeerde wijze uit te drukken. *Exit* bestaat uit een kaartspel waarin niet gespeeld wordt, een brief die grotendeels wordt gevuld met een alfabetische inventarisatie van dingen die wel of niet van papier kunnen worden gemaakt, een dialoog waaruit elk inhoudelijk element is verwijderd zodat uitsluitend de lege vorm resteert - een slapstick: ‘Antwoord!/Jawel, meneer./Jawel is geen antwoord./U hebt gelijk./Meneer!/Meneer,’ het verslag van een absurde dialoog tussen E 1045 en E 1047 die zo strikt formeel verloopt dat er geen millimeter speelruimte voor de verslaggever meer overblijft (‘Ik moet er buiten blijven, de getallen zullen lopen zoals ze lopen, moeten lopen, een potlood is geen maatstok, vooral in het donker niet’), een preek, een dolkomische uiteenzetting over het houden van uiteenzettingen, een steeds opnieuw startende poging om tot een gesprek te komen die faalt omdat elke zin halverwege wordt geïnterrumpeerd, het verslag van een zeegevechtspel onderbroken door de mededeling dat er niets anders valt ‘mede te delen dan het voortdurend kringen over het oppervlak’ steeds als er een geraakt schip zinkt, sowieso steeds, en ondanks al het ‘luisteren, dit zoeken, pogen, boren, peilen, persen’ ‘bekennen dat niets naar boven komt, geen woord, geen schijn van een beeld, alles daar beneden afgegrendeld, voortaan onzichtbaar, niet meer te horen, door de kringen van het oppervlak’, om als de laatste onderzeeër gezonken en de opdracht volbracht is het testament op te maken waarin alles wat in het leven een rol heeft gespeeld wordt vermaakt. Na een opsomming van bijna dertig pagina's vermaakt de opsteller de vijftiende letter, de o, aan zichzelf, zodat dit afstand doen letterlijk uitloopt op een nulsituatie vanwaaruit in *Samuel, O Samuel* voorzichtig opnieuw kan worden begonnen: een dialoog waarin het

schrijven als bezigheid gedetailleerd en letter voor letter wordt geprotocolleerd. Weer gaat het daarbij om de verwerking van de vervreemde ervaring: ‘ik luisterde naar de negen zakuurwerken op spillegang op mijn schrijftafel’ om vervolgens te noteren welke klok ten opzichte van welke klok voor- of achterloopt: ‘Ik schrijf het eerste tafereel voor het luisterspel.’ Maar omdat er naar niets te luisteren valt dan naar het wegtikken van de tijd dringt zich telkens de vraag op: ‘Hoe laat is het?’ Een zinloze vraag, omdat die op geen enkel reëel handelingsperspectief is betrokken. Hij lijkt nog het meest op het gebaar waarmee de dwangneuroticus telkens op zijn horloge kijkt zonder daarna te weten hoe laat het is. Ook in de drie volgende luisterteksten van *Samuel, O Samuel* hebben de gesprekken het karakter van een zinloos maar verplicht nummer, van de op niets inhoudelijks gerichte maar niettemin zeer precies uitgevoerde exercitie. Net als daar wordt de afwezigheid van een redelijk doel gecompenseerd door een mateloos overdreven zorg voor de middelen; het is niet verwonderlijk dat de slottekst (*Het laatste avondmaal*) ook letterlijk in een exercitie uitmondt. De verlangde erotiek waarin het praten zijn imperatieve karakter zou verliezen is er in masochistische zin getransformeerd, het lustprincipe veranderd in de lust te gehoorzamen. Te luisteren valt er uiteindelijk nog slechts naar ‘de volmaakte samenspraak in een nooit meer eindigende aftocht’: de flagellantenprocessie uit *Hoe het is* op het toneel. Pas in *Dixi(t*) is er werkelijk sprake van het nieuwe begin dat *Exit* in het vooruitzicht stelde.

Een veelstemmige taal

Dixi(t) begint autobiografisch, in betrekkelijk traditioneel vertellende stijl. ‘Kom onmiddellijk, moeder ernstig ziek’: de tekst van het telegram waarmee de schrijver zijn broer probeert te bereiken die op vakantie is. Anders dan de schrijver, die zich al vroeg lezend had gedistantieerd van ‘de mentale kleinheid’ van zijn milieu, had die broer er zich volledig mee geïdentificeerd. Van zijn vader had hij als jongeman een lapje grond gekregen om er een huis op te bouwen, toen dat klaar was mochten de ouders in ruil daarvoor bij hem intrekken. Maar nu het er op aankomt staat de schrijver er alleen voor. Toch maakt misschien juist het feit dat hij zich altijd buiten alle verplichtende, als vanzelfsprekend beschouwde familieafspraken had gehouden het hem mogelijk om werkelijk solidair te zijn met zijn moeder. In de oorlog al begonnen aan een zwerftocht ‘om grenzen te overschrijden en grenzen weg te werken’, wordt hij nu, op het dieptepunt van haar lichamelijke en geestelijke aftakeling bevangen door een ‘grenzeloos medelijden’. De drang om zich te solidariseren met de slachtoffers van ‘de Grote Moord’ (en ook die drang noemt Michiels grenzeloos) roept daarnaast het verlangen bij hem op jood te zijn onder de joden. Om die reden koopt hij een medaillon waarop in reliëf de Davidsster was aangebracht; in het Hebreeuws was in die ster bovendien het woord Chaj gecalligrafeerd, wat leven betekent.

Nadat geweld en lijden in de eerste delen van de Alfa-cyclus op een algemeen niveau zijn meebeleefd (in hermetische teksten), is het in *Dixi(t)* mogelijk dat in het persoonlijke leven te doen (in vertelvorm); pas daarna is een nieuw leven, ook een nieuw literair leven mogelijk (waarin die verschillende vormen elkaar niet uitsluiten). Als halverwege

het boek het ‘nieuwe land, eeuwenoud’ eenmaal is geëvoceerd, verdwijnt het persoonlijke leven weer op de achtergrond; de autobiografische fragmenten staan nu tussen haakjes. In dat nieuwe land zijn alle *tegenstellingen* die het leven totdantoe gedomineerd hebben weggevallen, verschillen bestaan nu gewoon naast elkaar. In het nogal komische gesprek tussen een spriet en een steen wordt dat exemplarisch gedemonstreerd met betrekking tot de tegenstelling tussen stilstand en beweging. Er is hier niet één taal voorgeschreven, die alle verschillen nivelleert; alles en iedereen spreekt zijn ‘eigen’ taal en toch leidt dat niet tot een Babylonische spraakverwarring. De veelstemmige taal die daar gesproken wordt is die van de natuur: ‘één met het land rondom, met de aarde, bos en bedding, de ruggen, de bulten, de weg daartussen die een weinig klimt, niet veel, wel lang.’ Dat is een taal zonder misleidende abstract-arbitraire elementen, een taal dus ook waarin een eind is gemaakt aan alle geweld en willekeur. Die taal (dat is de impliciete moraal van de Alfa-cyclus) moeten de mensen leren spreken. Aan het slot van *Dixi(t*) wordt daar al flink op geoefend.

Eindelijk, tweeëntwintig jaar na *Het afscheid* (1957), is alles mogelijk, ook het weer opnemen van thema's en schrijfstijlen waar toen afscheid van genomen werd. Inmiddels werkt Ivo Michiels inderdaad aan een lang geleden afgebroken project: *Verhalen uit Journal Brut*. Het ziet er naar uit dat hij pas halverwege zijn levenswerk is.

Eindnoten:

1 Gustave Flaubert, *Haat is een deugd*, Amsterdam 1979, p.98.
2 Idem, p.98-99.
3 Arthur Mitzman, ‘Flaubert en Weber. Het postheroïsch bewustzijn in Frankrijk en Duitsland’, In: *De Gids* 1, 1977, p.9.
4 G. Lukács, *Theorie van de roman*. Een poging tot een geschiedfilosofische beschouwing van de grote epische vormen, Amsterdam 1973, p.37.
5 Ivo Michiels, Inleiding bij C.C. Krijgelmans, *Homunculi*, Amsterdam 1967, p.7-8.
6 Idem, p.8-9.
7 Omdat ik uit de Nederlandse vertalingen citeer, gebruik ik vanaf hier ook de Nederlandse titels.
8 A. Alvarez, *Samuel Beckett*, New York 1973, p.41.
9 ‘Want ze scheen, al kon ze groot en klein nog min of meer onderscheiden, in elk geval het vermogen verloren te hebben verder te tellen dan twee. De weg van een tot vier was te ver voor haar, begrijpt u. Als we aan de vierde tik toe waren, dacht zij dat het pas de tweede was, omdat de eerste twee zo volledig uit haar geheugen verdwenen waren, alsof ze er nooit iets van gevoeld had, al zie ik niet precies hoe iets dat nooit gevoeld is uit het geheugen kan verdwijnen en toch gebeurt dat regelmatig’ (*Molloy*).
10 Vergelijk: Georg Hensel, ‘Erfahrungen mit Beckett-Aufführungen’, in: *Das Werk von Samuel Beckett*. Berliner Colloquium, Frankfurt 1975, p.207.
11 Als recentste bewijs daarvoor moge gelden de Beckett-biografie van Deirdre Bair.
12 Zie bij voorbeeld de volgende dialoog uit *Eindspel*:
‘Hamm: Clov!
Clov (*geërgerd*): Wat is er nou?
Hamm: We beginnen toch niet iets te... te... betekenen?
Clov: Betekenen? Wij, iets betekenen? (*Kort lachen*) Die is goed.’
13 De slotregel van *Watt*: ‘Wee degeen die symbolen ziet!’
14 Bert Brouwers, ‘Rond de revaluatie van het realisme’, in: *De Gids* 8, 1973, p.560.
15 Beckett drijft daar, zoals met alles wat ook maar even positief klinkt, zelfs de spot mee: ‘Vervolgens heb ik me korte tijd verveeld met de antropologie en met andere gebieden, zoals

de psychiatrie, die ermee samenhangen, en dan weer niet mee samenhangen en er dan opnieuw mee samenhangen volgens de laatste ontdekkingen. Wat ik in de antropologie negeerde, was haar kracht der negatie, haar hardnekkigheid de mens, in navolging van God, te definiëren in termen van wat hij niet is. Maar ik heb in dit opzicht altijd zeer verwarde opvattingen gehad, daar ik de mensen slecht ken en niet precies weet wat dat zeggen wil: zijn' (*Molloy*).

16 G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Studien über marxistische Dialektik, Neuwied und Berlin 1970, p.193.

17 Idem, p.170-171.

18 De gelijkschakeling in *Orchis militaris* wordt voltrokken door de grenzen als spiegels te laten functioneren. De blik over de grenzen levert geen onvermoede vergezichten op, maar een steeds identiek landschap. (De Mexicaanse dichter José Gorostiza heeft de VS eens 'een woestijn van spiegels' genoemd (zie: Octavio Paz, *Het labyrint der eenzaamheid*, p.21)) Incidenteel en minder consequent komt dat spiegelingsprocédé ook voor in *Hoe het is*. Eén voorbeeld:

> 'gerucht mededeelbaar tot in het oneindige in beide richtingen
>
> van links naar rechts door de confidenties van de beul aan zijn slachtoffer die ze
> herhaalt tegen het zijne
>
> van rechts naar links door de confidenties van het slachtoffer aan zijn beul die ze
> herhaalt tegen de zijne'.

Hoe het is zou trouwens gelezen kunnen worden als de literaire verwoording van een van de centrale stellingen uit *Massa en macht* van Elias Canetti. Volgens Canetti laat elk bevel bij de uitvoering ervan een angel na, die pas verwijderd wordt als het bevel kan worden doorgegeven, dus als de machtsrollen zijn omgekeerd. De beul zou daarom degene zijn die het minste last van zijn ondergeschiktheid had: de gehoorzaamheid aan het bevel betekent voor hem dat hij onmiddellijk een ander kan doden; zo blijft hij vrij van angels. In *Hoe het is* zijn beul en slachtoffer in één persoon verenigd, elke gewelddaad wordt er onmiddellijk doorgegeven. Het sadomasochistische karakter bepaalt hier de norm. Iets anders zou alleen mogelijk zijn als de kringloop uit *Hoe het is* doorbroken wordt, als het aangedane leed niet onmiddellijk op iemand anders verhaald wordt. Dat idee is bepalend voor de hele Alfa-cyclus.

19 Vergelijk Habermas' (ten dele op het werk van Piaget gebaseerde) theorie over de ontwikkeling van een 'ik-identiteit', onder meer in 'Moralentwicklung und Ich-Identität', *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt 1976, vooral p.68 en pp.80-85.

20 Vergelijk: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Gesammelte Schriften 1, 1, Frankfurt 1974, p.209.

Literatuur en utopie
Over Walter Benjamin als literatuurcriticus

> Centraal onder de tegenwoordige antinomieën is het dat kunst utopisch *moet* en *wil* zijn, en wel des te beslister naarmate de reële functionele samenhang het zicht op die utopie meer beneemt, maar dat ze niet utopisch *mag* zijn als ze de utopie niet wil verraden aan schijn en troost.
>
> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*[1]

Concentratie op constructie: een nieuw soort magie

Walter Benjamin had een hekel aan schrijvers die te koop liepen met hun bedoelingen. Hij verdacht ze van denkluiheid. Wie iets niet of alleen gebrekkig onder woorden kan brengen, zegt in plaats daarvan wat hij bedoelt. Vaak maakt zo iemand dan ook van die zwakte nog een deugd: datgene waar het 'eigenlijk' op aan komt verzet zich per definitie tegen verwoording, dat kan alleen intuïtief worden aangevoeld. Op die manier krijgt ook de lezer dispensatie van denkwerk. Hoe hij *dient* te reageren staat vast, in zijn ondubbelzinnig uitgesproken intenties heeft de schrijver daar geen twijfel over laten bestaan: hij is uit op volgelingen.

Daartegenover stelt Benjamin dat 'de waarheid (...) de dood van de intentie'[2] is. Een schrijver zou niet moeten suggereren dat er achter de werkelijkheid een diepere, zingevende instantie werkzaam is waar alleen via irrationele, magische middelen contact mee gemaakt kan worden, hij zou zich moeten richten op de verwoording van de ervaring van de krachten die de werkelijkheid structureren. Die krachten zijn volgens Benjamin niet grijpbaar door ze te benoemen, de schrijver zou ze in het spanningsveld van zijn tekst direct ervaarbaar moeten maken. Slagen kan hij daarin alleen als hij elk woord doordenkt, als elk woord dus ook contextueel, zonder een beroep te doen op ondoorgrondelijke a priori's, verantwoord kan worden. Wat dat betreft maakte Benjamin geen principieel onderscheid tussen het schrijven van een roman of een gedicht en het schrijven van een essay: in alle gevallen komt het zijns inziens aan op 'de kristalzuivere eliminatie van het onzegbare in de taal'[3]. Juist door alle zweverigheid, pathetiek, vaagheid en irrationaliteit, kortom alles waarmee men lezer en toehoorder altijd heeft trachten te

bezweren, te bedwelmen en mee te slepen, uit de taal te verwijderen, krijgt die - Benjamins woordgebruik mag op het eerste gezicht verwonderen - magische kwaliteiten[4]. In zo'n door en door bewust geconstrueerde tekst kunnen er namelijk inhouden verschijnen waarvan de evidentie onmiskenbaar is maar die toch fragiel en ongrijpbaar zijn, inhouden die niet in een of meer van de *afzonderlijke* woorden gelokaliseerd kunnen worden (en die ook niet in het woordenboek staan), maar die ontstaan in de beweging van de taal, in herhalingen, variaties, contrasten, in de kruising van woorden of zinnen, in de stijl, de toon, de ondertoon, in stille verwijzingen door middel van citaten of allusies. Magisch zijn voor Benjamin juist niet alle irrationele invloeden van een tekst op een tekstexterne situatie, maar al die vluchtige kwaliteiten, al die onbenoembare semantische energieën die resulteren uit een gerichtheid op de taal zelf, op de verwoording. De magische kwaliteiten van een tekst flitsen op in de woorden, althans voor wie alle bewegingen in die tekst aandachtig lezend meevoltrekt. Voor wie de tekst daarentegen als een statisch geheel ziet, als een loutere opeenvolging van woorden, blijven ze onzichtbaar. De houding van zo iemand is instrumenteel. Geïnteresseerd is hij alleen in wat de tekst hem zonder omhaal te bieden heeft: de afloop, de conclusie, de informatie, de bruikbare technische of sociaal-technische feitenkennis. In de gevallen waarin een tekst om zulke ‘nuttige’ redenen gemaakt wordt is die instrumentele houding uiteraard legitiem: daar is de verhouding tussen vorm en inhoud inderdaad willekeurig, daar gaat het inderdaad om een mechanische opeenvolging van woorden, om rituelen, reprodukties (van reprodukties), om het vestigen of bevestigen van een liefst onwrikbare orde, om het herhalen en perfectioneren van een eeuwenoude geschiedenis. Benjamin was zo doordrongen van de dwingende kracht van die geschiedenis dat hij de mogelijkheid van een werkelijke in-

greep in haar verloop bond aan de voorwaarde haar in het heden tot in alle uithoeken, ook en vooral die van de taal, te herkennen. In dat opzicht anticipeert hij Foucaults aan Nietzsche herinnerende inzicht dat ‘God zich niet zozeer aan gene zijde van ons weten’ bevindt, ‘als wel voorafgaand aan het ontstaan van onze volzinnen’.[5] Wie van God wil afkomen zal zijn aanwezigheid daarom tot in de meest verborgen dimensies van het denken en het spreken (de vanzelfsprekendste) moeten opsporen. De orde wordt verstoord in niet-instrumentele teksten, als geen enkel woord en geen enkele woordverbinding als een natuurlijk gegeven geaccepteerd wordt, als telkens aan de stolling, de verharding, de dood ontsnapt wordt door de woorden op grond van vorm-, klank- of betekenisovereenkomsten gecompliceerde en onvoorspelbare verbindingen te laten aangaan, door series onuitgesproken verwijzingen naar en wijzigingen van andere (tekst)situaties te construeren die alleen voor het geoefende oog in een tegelijk geconcentreerde en ontspannen leesact te traceren zijn.

De literatuurcriticus als ontcijferaar van profetieën

Die ondermijnende semantische energieën zullen zich niet manifesteren in taaluitingen die een praktische functie hebben, die dienen voor het gebruik, voor communicatie, voor het soepele verloop van een en ander. Die taaluitingen zijn een soort sociale smeerolie. Het gaat daarin om door en door gecodeerde formules, een half woord is er al meer dan genoeg. Het domein van de (in de zin van Benjamin) magische taaluitingen wordt - zeker naarmate steeds meer eertijds vrije communicatieve situaties maatschappelijk gecodeerd en daarmee gereglementeerd worden - in toenemende mate dat van de poëzie, althans voor zover die niet tot doel heeft het hart van de geliefde te laten smelten: de moderne literatuur in het algemeen.

Benjamin, die zich (als bewonderaar van Karl Kraus) scherp bewust was van die expansie van gereglementeerd taalgebruik, was dan ook allereerst literatuurcriticus. Hij had zelfs de pretentie ‘de eerste criticus van de Duitse literatuur’ te worden.[6] Een pretentie overigens die minder met hoogmoed te maken had dan met een nieuwe, of liever: een sinds een halve eeuw verloren gegane opvatting van literaire kritiek. Benjamin had niet het oog op recensies, op korte uit smaakoordelen opgetrokken krante-artikeltjes over de nieuwste bestsellers, maar op lange doorwrochte essays over de belangrijkste literatuur uit de negentiende en de vroege twintigste eeuw, zijn eigen tijd. Men kan daarbij denken aan de stukken die hij schreef over Keller, Kraus, Proust, Kafka en Robert Walser. Dat Benjamin dergelijke briljante essays toch liever de weinig pretentieuze aanduiding van kritieken gaf, heeft te maken met een specifiek woordgebruik. In een kritiek gaat het voor hem niet zozeer om het aangeven van

de stof, de inhoud, de thematiek van een tekst, maar om niet minder dan een bepaling van het waarheidsgehalte, om het op het spoor komen van maatschappelijke ontwikkelingen, van tegenstellingen vooral ook, in de factuur van de tekst.

Wat Benjamin onder een kritiek verstond had dus niets te maken met een van commentaar voorzien rapportcijfer, evenmin met de vaststelling van de bruikbaarheid van de tekst voor politieke of therapeutische doeleinden. Bij voorkeur speurde hij in die lagen van de tekst waarvan hij vermoedde dat ze hun geheimen pas nu, in de historische fase waarin hij zich als lezer bevond, zouden kunnen openbaren. Daarbij was hij er allerminst op uit die profetische kwaliteiten van hun raadselachtigheid te ontdoen, bij voorbeeld door ze te etiketteren in de geruststellende termen van het bekende. Integendeel, hij wilde ze als raadsels zichtbaar maken, laten zien welk ondoorgrondelijk leed of welk ongearticuleerd geluksverlangen er uit een tekst sprak.

In Benjamins visie blijft een literair werk altijd onvoltooid. Elke nieuwe generatie kan er een nieuwe waarheid of onwaarheid in ontdekken. De criticus moet aan het licht brengen wat er door de feitelijke historische veranderingen aan het werk veranderd is, wat er pas nu leesbaar is geworden. ‘De geschiedenis van de kunst is een geschiedenis van profetieën. Ze kan slechts vanuit het standpunt van het onmiddellijke, actuele heden geschreven worden; want iedere tijd bezit de hem eigen, maar niet als erfgoed door te geven mogelijkheid, de profetieën te duiden die de kunst uit vorige tijdperken juist met betrekking tot hem behelsde.’[7] De criticus moet die profetieën ontcijferen, aan het licht brengen wat voor vorige generaties nog in duisternis gehuld bleef. Maar daarvoor moet hij een scherp begrip van het heden hebben, alleen vanuit dat begrip worden de profetieën ontcijferbaar. De historicus die zicht heeft op de ‘constellatie waarin zijn eigen tijdperk getreden is met een zeer bepaald

vroeger tijdperk'[8] kan de waarheid aan het licht brengen die die werken uit het verleden toekomt. Maar elke toekomst van de werken die boven het heden van de historicus uitwijst, is ontoegankelijk. De historicus is in Benjamins ogen 'een terugwaarts gerichte profeet.'[9] Maar wat hij in het kunstwerk ziet, is niet een document van cultuur maar van barbarij. Als documenten van barbarij spreken ze tegelijk het verlangen uit naar de afschaffing daarvan. De promesse du bonheur, het geluksvisioen[10] dat de kunstwerken bevatten ligt dus niet zozeer in een letterlijke verbeelding van dat geluk of in een expliciet uitgesproken verlangen daarnaar, maar in de esthetische beheersing, in de precieze vormgeving van alle barbaarsheid, alle willekeur, alle onderdrukking, die de feitelijke realisering van het geluk verhinderen.

Het utopische karakter van kunst is daarmee voor Benjamin van een fundamenteel andere aard dan het in de traditionele utopische literatuur heeft. Het ligt niet in een toekomst waar de kunstwerken naar verwijzen, maar in het hier en nu van het kunstwerk zelf. Het gaat bij Benjamin om een aan het *ogenblik* van de leesact gebonden, daarbuiten in het geheel niet bestaande, in zoverre ook letterlijke u-topie, die in dezelfde tijd dat Benjamin haar tastend en aan de hand van steeds verschillend materiaal theoretisch trachtte te ontwikkelen, literaire realiseringen vond in het werk van de grote romanciers uit het begin van de eeuw, in de romans van Proust, Joyce, Woolf en Musil. Het mag als vaststaand worden beschouwd dat Benjamins opvattingen in deze aangelegenheid diepgaand zijn beïnvloed door de jarenlange intensieve lectuur van (zeer in het bijzonder) Marcel Prousts gigantische roman *A la recherche du temps perdu*. De eerste twee delen van deze roman heeft Benjamin zelf vertaald; theoretisch heeft hij zich vooral meer dan eens bezig gehouden met de tijdsproblematiek in de *Recherche*.

Crisis van de traditionele utopie, de anti-utopie en een nieuw utopieconcept

Dat zoveel schrijvers in eenzelfde tijd geprobeerd hebben ‘de bewustzijnscategorie van het subjectieve ogenblik te objectiveren in literaire vormen’ heeft alles te maken met ‘*een crisis van het utopische motief als anticipatie*’.[11] Dat utopiebegrip gaat - althans terminologisch - terug op Thomas Morus' *Utopia*. Toch is dat ontwerp van een ideale staat niet de oudste utopie, dat is Plato's dialoog *Politeia*. Opvallend is dat zowel de staatsutopieën uit de renaissance (behalve *Utopia* moeten *Civitas solis* van Campanella en *Novum Organon* en *Nova Atlantis* van Bacon worden genoemd) als de sociale utopieën uit de achttiende, begin negentiende eeuw (die van Saint-Simon en Fourier in Frankrijk, Owen in Engeland en Fichte in Duitsland) geschreven zijn in overgangstijden. De eerste groep in de overgang van de feodale middeleeuwse maatschappij naar de burgerlijk-kapitalistische, de tweede in het begin van de industriële revolutie, dus ten tijde van het ontstaan van het industrieproletariaat. Het gemeenschappelijke van beide groepen utopieën is dat ze een vaak tot in de finesses uitgewerkt beeld bevatten van een samenleving waarin aan alle wezenlijke menselijke behoeften wordt tegemoetgekomen. Gemeenschappelijk is ook hun kritische houding tegenover de eigen tijd, ze hebben allemaal het karakter van een tegenbeeld. Maar de inhoud van die kritiek en de aard van dat tegenbeeld verschillen van utopie tot utopie. Zeer groot zijn bij voorbeeld de verschillen tussen Campanella's *Zonnestad* en Fouriers phalanstères. Vertoont de eerste veel trekken van een perfect georganiseerde politiestaat waarin ascese het hoogste goed is, in de tweede is er eerder sprake van een aan Rabelais herinnerende overdaad en vrijgevochtenheid. Fourier was tegen elke vorm van eenzij-

digheid, tegen de plundering van de natuur (in 1822!), tegen het gezin en het monogame huwelijk, voor kosteloos onderwijs, voor de volledige gelijkstelling van de vrouw, voor seksuele vrijheid en voor het bordeel. Voor al deze opvattingen, alsmede voor Fouriers satirische kwaliteiten toonde Friedrich Engels in *De ontwikkeling van het socialisme van utopie tot wetenschap* (1882) grote waardering. Niet zo verbazingwekkend: Fouriers anti-ascetische pleidooi voor een alzijdige ontwikkeling van de persoonlijkheid en voor een 'wederopstanding van de natuur' vormt in een wat zwaarder, hegeliaans idioom eveneens de kern van het jeugdwerk van Karl Marx.

Omdat in al deze utopische ontwerpen nauwelijks rekening is gehouden met hun realiseringsmogelijkheden, rekent men ze vaak tot het onpraktische en onwetenschappelijke rijk van de literatuur. Toch zijn er ook tijden geweest waarin men daar anders over dacht. Nog in de eerste helft van de achttiende eeuw werden de eilandutopieën uit de beide voorafgaande eeuwen onder de staatswetenschappen gerangschikt. Die status hebben ze nog in het zojuist genoemde boek van Engels. Naast de wederdopers, Thomas Münzer en Babeuf worden de utopische schilderingen van ideale samenlevingen uit de zestiende en de zeventiende eeuw door Engels beschouwd als voorlopers van het moderne proletariaat. Nog meer geldt dat voor de sociale utopieën van Saint-Simon, Fourier en Owen. Onder een 'fantastisch omhulsel' ziet Engels daar al de 'geniale gedachtenkiemen en ideeën' die Marx, toen de klassentegenstelling eenmaal in voldoende mate was uitgekristalliseerd, 'wetenschappelijk' kon verwerken.

Hoe onterecht het is om zelfs de vroegste utopieën als literatuur af te doen blijkt uit een aantal recente studies, verzameld in het boek *Literarische Utopie-Entwürfe*. Het instructiefst is in dit opzicht de bijdrage van Bernhard Kytzler over 'Stiblins Seligland'[12].

Johann Gaspar Stiblin (of Stiblinus) is een zestiendeeeuwse Duitse humanist, wiens werk pas kort geleden is ontdekt; in het monumentale utopieënboek van Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, blijft het nog onvermeld. Het gaat daarbij in hoofdzaak om een tweetal boeken die in 1555 in één band zijn verschenen: een opvoedingsboek voor meisjes, *Coropaedia*, en een bericht over de republiek Gelukshuizen, *Commentariolus de Eudaemonensium Republica*. Die republiek is gevestigd op het eiland Macaria, een eiland waarvan ook al bij Morus sprake was. Het zou dicht bij zijn eigen Utopia moeten liggen. Toch is er - zoals Kytzler overtuigend beargumenteert - van een aanwijsbare invloed van Morus' op Stiblins utopie geen sprake.

Waar droomde zo'n humanistische geleerde van nog geen dertig jaar nu van? Het moge eerder achttiende-eeuws klinken, maar Stiblin droomde van een perfect opvoedingssysteem. Dat moet men overigens niet alleen toeschrijven aan zijn Duitse natuur, de opvoeding had de warme belangstelling van zowat alle humanisten van zijn tijd. Erasmus bij voorbeeld publiceerde in 1530 een opvoedingsboek voor jongens, *De civilitate morum puerilium*. (In zijn geschiedenis van de etiquette, in het eerste deel van *Über den Prozess der Zivilisation*, zou Norbert Elias dit boek als een van zijn belangrijkste bronnen gebruiken.) Stiblin gaat in zijn utopie wel een stapje verder dan Erasmus: wat de jeugd te doen en te laten heeft is in de marmeren muren van al zijn gelukshuizen gebeiteld! Uitgelachen wordt de oude geboorteadel, die baadt in weelde maar voor het heil van de staat niets behoorlijks uitricht. Stiblin wil harde werkers, sterke kerels die op eigen kracht wat willen bereiken, geen luie lieden die er maar zo'n beetje de kantjes aflopen. Stiblin is tegen drankzucht, luxe en obscene praat; losbolligheid wordt op Macaria zwaar gestraft (ook bij Morus stond er op echtbreuk al slavernij), ja zelfs het maken van reizen is taboe: ‘bevlekking

door vreemde zeden' zou de ondergang van de staat kunnen inluiden. Dit geluksland, kan men concluderen, wordt met straffe hand geregeerd, daar komt geen woord Rabelais bij kijken. In het algemeen stond in Duitsland trouwens de verplichtende moraal, niet - zoals in Frankrijk - het geluk in het centrum van de utopische belangstelling. Op het hoogtepunt van de Verlichting schrijft Kant in zijn *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) dat hij niet wil dat men zijn aanspraken op geluk opgeeft, maar dat men daar, zodra er sprake is van plicht, in het geheel geen rekening mee houdt. Bij Stiblin was het al niet anders.

Stiblins utopie is in menig opzicht exemplarisch voor alle staatsutopieën uit die tijd. In hun totaliteit mogen die utopieën dan wel volstrekt onrealiseerbaar zijn geweest, praktische effecten hebben ze niettemin wel degelijk gehad. En soms waren die effecten juist niet de door de auteurs beoogde. Ondanks hun soms anti-burgerlijke intenties hebben mensen als Morus, Stiblin, Campanella, Andreae, Comenius en Bacon een bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van een burgerlijke moraal waarin ijver, zelfdiscipline, soberheid en spaarzin de dominerende elementen waren. Interessant materiaal bevat in dit verband de studie van Jörg Jochen Berns over de manier waarop utopische boeken in het Duitsland van de zestiende eeuw functioneerden.[13]

De eerste *Utopia*-vertaling in een volkstaal (het Duits) stamt van 1524, acht jaar na de oorspronkelijke publikatie in het Latijn: *Von der wunderbarlichen Innsel Vtopia*. Dat het bij Morus om een *fictief* eiland ging was de vertaler, een zekere Cantiuncula, echter ontgaan, mede omdat hij bij gebrek aan kennis van het Grieks de ironie in Morus' naamgeving niet doorzag. Maar geen lezer die dat in de gaten had (vrijwel niemand kende Grieks, slechts vijf procent van de bevolking kon lezen). In de stroom utopische geschriften die deze vertaling uitlokte, wordt het fictieve karakter van de beschre-

ven staten meestal wel vermeld, maar van veel belang lijkt dat niet. De lezer van de boeken van Stiblin, Campanella, Bacon en al die andere utopisten moet de indruk hebben gehad dat de politieke en morele maximen die men - als in Mao's China - overal op de muren had geschreven, gebeiteld of in allegorische vorm geschilderd voor hém bestemd waren.

Berns verdedigt de stelling dat het minder radicale karakter van de utopieën vanaf die van Stiblin gecompenseerd wordt door een toename van het pedagogische en het wetenschappelijke element: de utopie moest praktisch worden. In welke richting dat moest gebeuren, is misschien wel het onverbloemdst geformuleerd door de auteur van de *Christianopolis*-utopie, de protestantse theoloog en natuurwetenschapper Andreae. Hem ging het, zo schrijft hij in de opdracht van zijn boek, om een fusie van de protestantse ethiek met de nieuwste wetenschappelijke en technologische kennis- en arbeidsprincipes. Het handwerk moest, ter wille van de produktiviteit, wetenschappelijk worden georganiseerd, en daarvoor was natuurlijk een opvoering van de arbeidsdiscipline noodzakelijk - dat was de onverholen doelstelling van deze utopische pedagogie.

Als die vroegburgerlijke utopie werkelijkheid is geworden en het geluk van allen met machinale perfectie wordt georganiseerd, krijgt het utopische denken een andere richting: tegen de mechanisering van het leven. Gebruikten de Franse materialisten (La Mettrie, Vaucanson) het woord ‘machine’ in kritisch-atheïstische, vrijheidslievende zin als metafoor voor onder meer het menselijk lichaam, figuren als Lenz en Schiller richtten zich uit naam van die zelfde vrijheid tégen de machine. Voor hen was de machine het beeld bij uitstek voor een eentonig, geestdodend en met uiterste precisie door externe krachten gestuurd leven. Het protest tegen dat gemechaniseerde leven krijgt nieuwe impulsen in

de anti-utopieën die sinds het einde van de negentiende eeuw verschijnen: *News from Nowhere* (W. Morris, 1891), *The Time Machine* (H.G. Wells, 1895), *Brave New World* (A. Huxley, 1932), *1984* (G. Orwell, 1948) en in ons eigen land een boek als *Blokken* (F. Bordewijk, 1931). Volgens Bohrer is het niet uitgesloten dat het domineren van Engelse voorbeelden in dit genre te maken heeft met het feit dat de utopie juist in Engeland (sinds Swifts *Gulliver's Travels*) een klassiek genre was. Maar ook acht hij het mogelijk dat de antiutopie in Engeland zo kon floreren omdat het liberale vooruitgangsoptimisme daar zwaarder was geschokt dan elders.

Kenmerkend voor de anti-utopie is dat het er steeds om perfecte, maar helse machinerieën gaat, om staten waarin de mensen gestuurd worden door hun eigen technische bedenksels, soms ook om gevallen van door de techniek mogelijk gemaakte volmaakte dictaturen. Weliswaar is er hier steeds sprake van tijdskritiek, maar die kritiek is - in vergelijking met het utopische gehalte van de radicaal op de vormgeving, de techniek geconcentreerde literaire experimenten van een Proust, Joyce en Musil - tamelijk machteloos. Ze blijft, al is het dan negatief, gebonden aan het bestaande. Zulke fantasieën zijn niet werkelijk ondermijnend. Ook als ze een volstrekt ontmenselijkte wereld in de toekomst projecteren, maken ze heimelijk reclame voor het bestaande: voor de triomf van de techniek. De tegenwoordige TV-science fiction werpt ook een nieuw licht op boeken als die van Wells en Huxley.

Het genre utopie waar Benjamin voor instond heeft met dat van de anti-utopie dan ook niets van doen. Hem gaat het niet om een omkering van het oude utopische ideaal (van een georganiseerde sociale orde), maar om een oplossing, een objectivering van dat ideaal in taal. Hij is uit op redding van de utopie door alles wat er kenmerkend voor was te negeren. Als de anticipatie van een collectief geluk en van nor-

matieve voorbeelden bedenkelijk is geworden, kan het geluk misschien in individuele (taal)*momenten* gered worden. Proust, Joyce, Musil en vele andere experimentele schrijvers hebben dat geprobeerd. In hun werk heeft de technische beschrijving van hetzij paradijselijk-harmonische, hetzij helsgemechaniseerde toestanden plaats gemaakt voor een concentratie op het hier en nu, voor een hoog opgevoerde *tegenwoordigheid* van geest, én voor de poging die tegenwoordigheid in taal de ruimte te geven.

Toch zijn de genoemde romanciers niet de eersten die de overgang van sociaal ontwerp naar taalconstructie hebben uitgevoerd. Die overgang kenmerkt in feite alles wat met recht *moderne* literatuur mag worden genoemd, de dissidente literatuur vanaf Hölderlin, Jean Paul en Von Kleist. Het eerste filosofische pleidooi voor een dergelijke kunst stamt waarschijnlijk van Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795).[14] Dat boek had niet de intentie om de politieke opvoeding van de jeugd te esthetiseren (dat maakte Brecht ervan); wel meende Schiller dat die politieke en maatschappelijke opvoeding esthetisch voorbereid moest worden.

Schiller was niet geïnteresseerd in maatschappelijke ontwerpen, hij richtte zijn aandacht op het individu. Antropologische veranderingen zag hij als voorwaarde voor politieke en maatschappelijke veranderingen, niet andersom. Hij stond een esthetische opvoeding voor die enerzijds (om met Freud te spreken) was gericht op een emancipatie van het realiteitsprincipe, anderzijds op de totaliteit en de harmonie van alle menselijke vermogens. Modern aan die doelstelling is vooral dat Schiller het bereiken van die harmonie tussen vorm en inhoud, lichaam en geest, gevoel en verstand bindt aan het *ogenblik*. Het gaat om wat hij noemt een ‘problematisch’ doel, een ‘ideaal’, niet om een situatie die op enigerlei wijze blijvend en risicoloos voor iedereen toeganke-

lijk zou zijn. De ‘extatische ogenblikken’ waarin mensen zich als ‘volkomen’ kunnen ervaren, vereisen oefening en speelwoede. In het esthetisch spel kan men worden bevrijd van alle dwang, ‘zowel in fysieke als in morele zin’, zegt Schiller.

Kunst was voor hem van belang omdat ze het verlangen naar een leven kan oproepen dat niet opgaat in de strijd om het bestaan, in de noodzaak van de natuurbeheersing en de opgelegde zelfbeheersing. Pas daarbuiten wordt vrijheid denkbaar, kunst kan het verlangen naar die vrijheid oproepen *omdat ze die zelf partieel realiseert*. ‘Wat is het leven van de mensen nog waard,’ vraagt Schiller, ‘als u hun afneemt wat de kunst hun gegeven heeft? Een voor eeuwig blootgelegde aanblik van verwoesting. Ik vind dit een *diepe* gedachte, want als men uit ons leven alles wegdenkt wat de schoonheid dient, dan blijft er niets anders over dan de *behoefte*; en wat is de behoefte anders dan de poging om de steeds dreigende ondergang het hoofd te bieden.’[15] Zulke zinnen maken duidelijk waarom filosofen als Bloch en Marcuse Schillers esthetiek zo actueel vonden. Kunst begint pas waar de behoefte ophoudt en de gedaante aanneemt van een mateloos vrijheidsverlangen.

In het heden het verleden tot leven wekken

In Benjamins werk is er voor een op de toekomst gericht utopie-begrip geen plaats. Zijn afwijzing van een historische evolutie die het 'doel' van de geschiedenis vanzelf wel zal realiseren is zo radicaal (en zijn verwijdering van het historisch materialisme dientengevolge evident), dat zelfs elke voorstelling van een toekomst in zijn werk ontbreekt. Voor Benjamins esthetiek heeft dat, zoals gezegd, belangrijke progressieve consequenties. Maar voor zijn politiek-filosofische geschriften ligt dat anders.

In de *Geschichtsphilosophische Thesen* (het fragmentarische ontwerp van een kennistheoretisch voorwoord bij het onvoltooid gebleven project *Pariser Passagen*) wordt het utopische contrapunt van de slechte realiteit 'Messiaanse tijd' genoemd. Maar het gaat daarbij niet om enig historisch resultaat: van een reconstrueerbare overgang tussen de feitelijke geschiedenis en de 'Messiaanse tijd' is geen sprake. De utopie is in deze thesen domweg het radicaal andere, een situatie die buiten de geschiedenis ligt. Toch zou de arbeidersklasse die situatie moeten realiseren,[16] niet de Messias; de 'Messiaanse tijd' staat voor de klassenloze maatschappij[17]. In de concrete maatschappelijke voorwaarden die het naderbij brengen daarvan kunnen bespoedigen lijkt Benjamin evenwel niet geïnteresseerd. De reden daarvoor is duidelijk: Benjamin stelt de utopie niet voor als het resultaat van een langdurige maatschappelijke praktijk, maar van een plotselinge, spontane en destructieve actie. 'In werkelijkheid is er niet één ogenblik dat zijn revolutionaire kans niet in zich draagt.'[18] Benjamin wil dat de 'destructieve energieën van het historisch materialisme, die zolang zijn lamgelegd, eindelijk weer eens worden benut.'[19] Elders in de aantekeningen voor de thesen heet het ingedikt: 'kracht van de haat bij

Marx. Vechtlust van de arbeidersklasse. De revolutionaire vernietiging met de verlossingsgedachte verbinden.'[20] Dat zijn echter onverenigbare zaken. Benjamin verwisselt een revolutionaire politieke praktijk met anarchistische vernietigingsacties, een verwisseling die door de actuele politieke uitzichtloosheid kan zijn ingegeven maar daardoor nog geenszins gerechtvaardigd wordt.

Tussen de geschiedenisopvatting in de *Geschichtsphilosophische Thesen*, Benjamins opvatting van de kunstcriticus en zijn inzichten in het *nieuwe* in het werk van de schrijvers met wie hij zich het meest verwant heeft gevoeld (bovenal met Proust), bestaat een opvallende overeenkomst. Zowel in de praktisch-politieke, de kunstkritische als de moderne literaire praktijk gaat het om een radicale gerichtheid op het heden, als gevolg waarvan het verleden 'vanzelf', spontaan in dat heden doorbreekt. In alle drie de gevallen is het Benjamin te doen om constellaties waarin heden en verleden versmelten doordat het verleden ongewild geciteerd wordt. Ongewild: op grond van corresponderende omstandigheden, herhalingen; en daarvan is in Benjamins niet-evolutionaire geschiedenisconceptie voortdurend sprake, de geschiedenis is een aaneenschakeling van catastrofen, van willekeur en lijden. In plaats van zich op de toekomst te richten, wil Benjamin dat verleden niet vergeten; steeds opnieuw wil hij het tot leven wekken. In de woedende, door wraaklust gemotiveerde politieke actie (de actie die erop uit is 'de doden te wekken') worden de met 'tegenwoordige tijd' ('Jetztzeit') geladen momenten uit het verleden bevrijd uit het continuüm van de geschiedenis. Het geschiedverloop wordt opengebroken op het moment van de vernietiging: op dat moment wordt het leed dat de onderdrukten door de tijden heen was aangedaan gewroken. Op vergelijkbare wijze brengt de kunstcriticus in Benjamins visie de donkere, tot dan onbekende plekken van een kunstwerk uit het verleden

tot spreken: niet door zich in dat verleden in te leven en te proberen zich te verplaatsen in de bewustzijnshorizon van de kunstenaar maar door een gerichtheid op het hier en nu. Alleen iemand wiens waarnemingen, handelingen, reacties niet zijn geprogrammeerd, dus iemand die het heden niet bij voorbaat als geschiedenis ervaart, kan de geschiedenis, ook de in de kunstwerken neergeslagen geschiedenis, als tegenwoordige tijd ervaren. Van een ‘heden dat niet overgang is maar waarin de tijd (...) tot stilstand is gekomen’[21] kan ook de kunstcriticus niet afzien.

Proust, de onbewuste herinnering en de redding van het genot

Voor de moderne schrijver geldt dat eveneens, voor Proust wel heel in het bijzonder. Het laatste Benjamin-citaat zou rechtstreeks aan de *Recherche* ontleend kunnen zijn, bij voorbeeld aan het eerste deel van *In de schaduw van de bloeiende meisjes*. Daar vertelt Proust hoe hij zich tijdens de voorstelling van Berma geheel op haar stem concentreerde: 'Het liefst had ik (...) elke stembuiging van de kunstenares willen vasthouden, elke uitdrukking van haar gezicht heel lang voor ogen willen houden; ik stelde in ieder geval alles wat ik aan mentale beweeglijkheid bezat in het werk om bij voorbaat al mijn aandacht geheel op ieder vers te kunnen richten, zodat ik niet door mij voor te bereiden op het volgende het kleinste partikeltje van de tijd zou verliezen dat elk woord en elk gebaar nodig had en, dankzij mijn ingespannen aandacht, er net zo diep in door te kunnen dringen als ik gedaan zou hebben wanneer ik er uren de tijd voor zou hebben gehad.'

Het 'absoluut nieuwe' van Prousts roman is volgens Benjamin niet de verfijnde 'psychologische analyse, niet de maatschappijkritiek, niet het waarnemingstalent', maar de plaats en de functie die de herinnering in dit werk inneemt. Het gaat bij Proust om een onbewuste herinnering, een 'mémoire involontaire': 'haar beelden komen niet alleen ongeroepen, het gaat hier bovendien om beelden die we nooit zagen voordat we ze ons herinnerden.'[22] De beelden komen ongeroepen: als gevolg van een volledige geestelijke en lichamelijk-zintuiglijke overgave aan het heden. Bovendien zijn het beelden 'die we nooit zagen voordat we ze ons herinnerden': het gaat niet om ogenblikken die bewust, je zou kunnen zeggen onder spanning beleefd zijn, maar om on-

bewuste, louter en alleen ervaren ogenblikken. Dat zijn veelal de ogenblikken van intens en grenzeloos genot. ‘Het onvoorwaardelijke voornemen om het genot te redden, te rechtvaardigen, het werkelijk te vinden in plaats van het - zoals gewoonlijk gebeurt - alleen maar te huichelen, is een passie van Proust die zeer veel verder gaat dan zijn desillusionerende analyses.’[23] Juist omdat die ogenblikken van zuiver genot in het leven zo zeldzaam zijn, tracht Proust ze in de kunst te redden. In de esthetische beheersing van het sociale spanningsveld dat de reële duurzaamheid van het genot in de weg staat, neemt Proust wraak op het leven.

Het ligt dus voor de hand dat Prousts roman bepaald geen aaneenschakeling van onbewuste herinneringsbeelden is; als structurerende factor van de roman nemen ze een ondergeschikte plaats in. Hoe kan het ook anders: het leven in de mondaine kringen waarin Proust verkeerde was allang niet meer het vanzelfsprekende, natuurlijke leven waarin onbewuste herinneringsbeelden gemakkelijk konden gedijen. Dat ze in zijn werk überhaupt nog voorkomen, dankt Proust volgens Benjamin aan de betrekkelijke beslotenheid van zijn milieu. Al opgroeiend ontdekte Proust echter al gauw dat elke spontaniteit hier ver te zoeken was: de handelingen, de kleding, de spreekgewoontes, de gebaren van de mensen - *alles* is er tot in de details gecodeerd, en wel per stand. De sociale onderscheidingsdrang is er zo groot dat niets in dit leven aan het toeval is overgelaten, elke kring heeft zijn eigen distinctieve codes. Je met succes in deze elkaar voortdurend aantrekkende en afstotende kringen bewegen, hogerop komen, carrière maken (nagenoeg niemand denkt ooit aan iets anders dan aan het prestige dat daaraan verbonden is) betekent: elke nuance, elke afwijking - hoe miniem ook - in acht nemen, altijd de juiste code kiezen. Open, ongecodeerde ruimtes zijn er vrijwel niet. Menigmaal is de kunst die hier bedreven wordt dan ook (in

de woorden van Proust) ‘in de ware zin van het woord een kunst van het Niets’, het gaat dan om ‘het nuanceren van het niet-bestaande, het modelleren van de leegte’. Als mevrouw Swann de rol van gastvrouw vervult moet ze bij voorbeeld niet alleen de juiste mensen samenbrengen, maar vervolgens ook de juiste groepen, de juiste contactmogelijkheden vormen. Ze moet de hele zaak zo ensceneren dat iedereen ‘tot zijn recht komt’.

Men moet hier voortdurend met de grootste attentie alle bewegingen afstemmen op de verkeerstekens van de sociale standen. Vergissingen, versprekingen zijn dodelijk. De spanning is vergelijkbaar met die van de beurs: iedereen is permanent in beslag genomen door speculaties en berekeningen. Men heeft antennes nodig om alle effecten van het eigen spreken, de eigen mimiek en gestiek vooraf aan te voelen om ze te verdisconteren in de stilering van dat spreken, die gelaatsuitdrukkingen en gebaren. Op dezelfde manier moet men ook nog voortdurend op zijn hoede zijn om de tekens van anderen op de juiste wijze te interpreteren. Ook de verteller moet zich, ter wille van zijn geluk, wel noodgedwongen een weg banen door dit ‘woud van symbolen’ (Baudelaire). Maar op de sporadische momenten waarop het geluk zich dan daadwerkelijk aandient, blijkt de spanning waarmee het werd afgewacht en tegelijk de angst het weer te verliezen vaak zo groot dat een onbekommerde overgave eraan onmogelijk is - en dat er zich dus ook geen herinneringsbeeld van vormt. ‘De zoekende, angstige, veeleisende manier waarop wij een geliefd persoon aankijken, ons wachten op het woord dat ons de hoop geeft of ontneemt op een afspraak voor de volgende dag, en - tot dit woord gezegd is - onze wisselende, zo niet gelijktijdige fantasieën van vreugde en wanhoop, dat alles maakt onze aandacht, zolang wij ons in aanwezigheid van de geliefde bevinden, te onrustig dan dat wij een duidelijk beeld van haar kunnen krijgen.’

Vaak is het ook zo dat als alle uiterlijke barrières die het geluk in de weg staan zijn overwonnen, er een innerlijke verandering heeft plaatsgevonden. Het verlangen blijkt na al die tijd niet meer zo sterk of heeft zich inmiddels grotendeels op iemand of iets anders gericht. Het verlangen - zegt Proust - is namelijk steeds in beweging. Het verplaatst zich associatief, sprongsgewijs. Geluk en bezit sluiten elkaar daarom uit. Geluk is aan het moment gebonden. Maar zelfs ‘op het moment dat we het (wensbeeld) aanraken’, willen we graag dat het ‘de kracht van het ongrijpbare behoudt’. Als de inlossing van het geluk volledig samenvalt met het wensbeeld dat we ervan hadden, resteert er doorgaans niets dan desillusie. Misschien is dat de reden dat er bij Proust zo weinig puur fysiek genot voorkomt. Benjamin wijst erop dat Proust een van de weinige grote schrijvers is die er geen idee van hebben hoe ze hun personages lekker moeten laten eten, dat hij daarentegen als geen ander in staat is tot (en ook geniet van) het tonen van de dingen - zonder eraan te komen. Wat overigens nog niet wil zeggen dat voor Proust de zogenaamde ‘genoegens van de geest’ zouden prevaleren. Die suggestie van Bergotte attaqueert hij genadeloos. Redeneringen, zegt hij provocerend, laten hem volkomen koud; gelukkig is hij alleen ‘op de momenten dat (hij) doelloos kan rondslenteren’. Die doelloosheid bestaat in optima forma echter alleen in de kunst. Het is ook alleen in het kunstwerk dat alle gevallen van afgebroken of nooit bereikt geluk, alle jaloezie, verbittering en wanhoop uit de realiteit zo genuanceerd beschreven kunnen worden dat ze in hun uniciteit ‘de kracht van het ongrijpbare’ houden, dat ze de fantasie en het voorstellingsvermogen stimuleren. De willekeur die het werkelijke leven beheerst, wordt hier opgeheven. Onder Prousts gepassioneerde blik krijgen alle details uit het leven zo veel zelfstandigheid, zo veel gelegenheid om zich ongeremd en onbeperkt uit te spreken dat hun tekstheden nooit

‘overgang’ is, nooit alleen maar een opstapje, een functie voor iets anders (de ontknoping van een verhaal bij voorbeeld), maar een ‘heden (...) waarin de tijd (...) tot stilstand is gekomen.’[24]

In de roman van Proust komt alles in en door woorden tot leven. Dóór woorden, zeer letterlijk: de roman mag dan geen aaneenschakeling van onwillekeurige herinneringen zijn, in de associatieve techniek heeft Proust wel het principe daarvan toegepast. De woorden roepen, zonder vooraf geplande ingrepen van de schrijver, elkaar op. Van een lineair, geschematiseerd verloop is geen sprake: elke zin kan het startpunt zijn van nieuwe omtrekkende bewegingen. Zo verliep kennelijk ook het schrijfproces. Benjamin herinnert eraan dat Proust door de manier waarop hij de drukproeven behandelde de zetters van de drukkerij tot wanhoop bracht: zetfouten liet hij ongecorrigeerd, alle aandacht richtte hij daarentegen op het uitbreiden, het nog verder versplinteren van de tekst.[25] Op die manier vormde de onwillekeurige, door de al geschreven woorden van de tekst opgeroepen ‘herinnering’ aan nog meer details en nog meer dwarsverbindingen, het uitgangspunt van Prousts schrijfwerk.

De messiaanse wereld: onmiddellijkheid als resultaat

Dat een roman als die van Proust voor Benjamin een utopisch karakter heeft is overduidelijk. Het blijkt bij voorbeeld uit het feit dat hij in zijn essay over Proust een soortgelijke formulering gebruikt ter typering van de roman als hij in de *Geschichtsphilosophische Thesen* gebruikte ter aanduiding van de 'Messiaanse tijd'. Prousts wereld is de wereld 'in de stand van de overeenkomst', in haar heersen de 'correspondenties'. Proust is volgens Benjamin de enige die 'dit in ons geleefde leven tevoorschijn heeft gebracht.'[26] Ook de 'Messiaanse wereld' typeert Benjamin als het universum waarin alle elementen uit heden en verleden volledig op elkaar betrokken zijn, ook daar heersen de 'correspondenties': 'de Messiaanse wereld is de wereld van alzijdige en integrale actualiteit. Pas hier is er sprake van een universele geschiedenis.' De taal die hier gesproken wordt, is het 'bevrijde proza'[27], elders 'integraal proza'[28] genoemd, of 'universele taal'[29], een taal 'die door alle mensen begrepen wordt, zoals de taal van de vogels door zondagskinderen'.[30]

Wat hebben al deze aanduidingen te betekenen? In feite niets minder dan dat hier een einde is gemaakt aan alle willekeur. De volledige omvang van de betekenis van die zin blijkt pas uit Benjamins taaltheoretische beschouwingen, in zekere zin ook uit het *Trauerspiel*-boek. Al in zijn oudste reflecties over de oorsprong van de *verschillende* talen en over het ontstaan van de abstracte elementen in de taal brengt Benjamin 'de verknechting van de taal' tot abstract, arbitrair, willekeurig teken (dat wil zeggen tot een teken dat niet in enige logische en specifieke relatie staat tot wat ermee wordt aangeduid) in verband met een daadwerkelijke 'verknechting van de dingen'[31], in het *Trauerspiel*-boek gevari-

eerd tot ‘een willekeurige heerschappij over de dingen’[32]. Die willekeur van de taal kan echter worden opgeheven, en Proust is daar volgens Benjamin in geslaagd. Door een volledige gerichtheid op de vormgeving, op de taal zelf geeft Proust de woorden iets terug van de magie die in de degradatie van de taal tot louter middel (Benjamin heeft het in dit verband over een ‘burgerlijke’ taalopvatting) is verdwenen. In zo'n door en door geconstrueerde tekst als die van Proust verschijnen er inhouden waarvan de evidentie onmiskenbaar is maar die toch fragiel en ongrijpbaar zijn, inhouden die niet in een of meer van de afzonderlijke woorden gelokaliseerd kunnen worden (en die ook niet in het woordenboek staan), maar die ontstaan in de beweging van de taal, in herhalingen, variaties, contrasten, in de kruising van woorden of zinnen, in de stijl, de toon, de ondertoon, in stille verwijzingen door middel van citaten of allusies. De ‘Messiaanse wereld’ die hier gerealiseerd is, is die van voor de zondeval; die laatste interpreteert Benjamin allegorisch als ‘de oorsprong van de abstractie als een vermogen van de taalgeest.’[33] Die abstracties maken in een tijdruimtelijke verte van de dingen communicatie er*over* mogelijk (en vormen zodoende een noodzakelijke voorwaarde voor de beheersing van de dingen op afstand, voor de geïnstitutionaliseerde macht), zonder dat hun specifieke kwaliteiten er nog toe doen: die zijn letterlijk *verloren* gegaan in de abstracties. Daarom heeft Proust uiteindelijk ‘niet slechts de tijd (...) teruggevonden, maar ook de nabijheid’[34] tot de dingen en de mensen uit zijn jeugd. Ze zijn op een ‘magische, dat wil zeggen: on-*middel*-lijke’[35] manier in de tekst aanwezig.

Tot slot: beginnen bij het begin

Tussen een literaire utopie als die van Proust en een reële maatschappelijke bestaan slechts zeer indirecte verbanden. Ze liggen niet op enig inhoudelijk vlak, evenmin kan men uit de tekst gedragsregels afleiden. Wie echter lang en intensief genoeg in dit proza gehuisd heeft, weet dat geen enkele utopie ooit realiseerbaar is als er niet eerst gewerkt wordt aan wat de utopie van de taal genoemd zou kunnen worden. Pas als de weerzin tegen en de gevoeligheid voor elk willekeurig taalgebruik diep genoeg geworteld is, zal men de 'willekeurige heerschappij over de dingen', over de natuur binnen en buiten de mensen ook niet meer dulden.

Eindnoten:

1 Th. W. Adorno, *Asthetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7, Frankfurt 1970, p.55-56.
2 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt 1974, p.216.
3 W. Benjamin, *Briefe 1*, Frankfurt 1966, p.126.
4 Zie o.m. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, p.142. Voor dit thema is vooral van belang: W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt 1980.
5 M. Foucault, *De woorden en de dingen*, Bilthoven 1973, p.324.
6 W. Benjamin, *Briefe 2*, p.505.
7 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, p.1046.
8 Idem, p.1248.
9 Idem, p.1235.
10 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, p.288.
11 K.H. Bohrer, *Plötzlichkeit.* Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt 1981, p.185.
12 B. Kytzler, 'Stiblins Seligland', in: *Literarische Utopie-Entwürfe*, Frankfurt 1982, p.91 e.v.
13 J.J. Berns, 'Utopie und Polizei. Zur Funktionsgeschichte der frühen Utopistik. in Deutschland', in: *Literarische Utopie-Entwürfe*, p.101 e.v.
14 Zie hiervoor: G. Ueding, 'Die Wahrheit lebt in der Täuschung fort', in: *Literatur ist Utopie*, Frankfurt 1978, p.97.
15 Idem.
16 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, p.1246. De metaforiek in de *Thesen* kan alleen begrepen worden tegen de achtergrond van het Hitler-Stalinpact, van het verraad van de arbeidersklasse door de Russische communistische partij. Zie hiervoor vooral: R. Tiedemann, 'Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?' in: *Materialien zu Benjamins Thesen 'Uber den Begriff der Geschichte'*, Frankfurt 1975, p.77-121.
17 W. Benjamin, Idem, p.1231.
18 Idem.
19 Idem, p.1240.
20 Idem, p.1241.
21 Idem, p.702.
22 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, p.1064.
23 Idem, p.1065.
24 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, p.702.
25 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, p.312.
26 Idem, p.320.
27 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, p.1235.
28 Idem, p.1238.
29 Idem, p.1240.
30 Idem, p.1239.
31 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, p.154.
32 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, p.407.
33 Idem.
34 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, p.1063.
35 W. Benjamin, *Briefe I*, p.126.

Ontkoppeling, vertraging
Een gelaagde lezing

Consequenties

De reflectie op het schrijven en op de figuur van de schrijver is in de moderne literatuur een integraal deel van het schrijven geworden, vaak ook expliciet. De oorzaak daarvan ligt voor de hand: schrijven, en zeker dichten is een ‘lullige luxe’ (Campert) geworden met sterk anachronistische trekken. De dichter komt niet aan enigerlei maatschappelijke behoefte tegemoet, levert niemand enig nut of rendement, ja - en dat maakt het alleen nog maar erger - hij *wil* dat ook helemaal niet: hij schrijft een taal die zich ver verwijderd heeft van de communicatieve taal, omdat hij weet dat die allang een exacte kopie is van de signaalsystemen die de bewegingen van de mensen stroomlijnen en coördineren ten behoeve van mechanismen die hen als klant, lid of sympathisant op hun nummer zetten. Het baat hem niet eens als hij dat anachronisme ongedaan probeert te maken door zich niet langer te laten voorstaan op zijn buitenspelpositie. Ook als het lyrisch subject niet doet alsof het zonder kleerscheuren de twintigste eeuw is doorgekomen en dus niet langer vanuit een soort vooruitgeschoven positie van de geest universele waarheidspretenties claimt, maar met beide voeten op de grond nog slechts zijn ogen de kost geeft en zo vermoedelijk meer kansen heeft werkelijk plaatsvervangend te spreken, ook dan hoeft het niet meer op instemming te rekenen. Misschien wel juist omdat het aan iets pijnlijks herinnert. Zijn blik - nog niet verdoofd door het bombardement van bewegingsvoorschriften - demonteert het mechaniek dat door de mensen in beweging wordt gehouden én dat de mensen in beweging houdt, ontkoppelt zodoende dus dat mechaniek van de leveranciers van energie die ermee vergroeid leken, maar nu - heel even verdwaasd, lichtelijk geschrokken - in een luchtledig stappen, om dan aar-

zelend tot stilstand te komen. De dichter provoceert een grimas op hun gezichten: een wat onhandige poging om, te kijk gezet als ze zich weten, lachend de schaamte te maskeren voor zoveel afwezigheid van geest.

Dé dichter? Dat gaat te ver. Dit stuk gaat niet over alle dichters of over dé poëzie - met zo'n pretentie zou een essayist zich onherroepelijk in een positie manoeuvreren die de meeste dichters nu juist verlaten hebben, verlaten *moeten* hebben. Achterberg kon zijn poëtische werkzaamheden in een en hetzelfde gedicht nog generaliseren tot die van ‘de’ dichter, bij Lucebert is dat al onmogelijk. Voor hem is het niet langer vanzelfsprekend dat de dichter de grenzen tussen het tijdelijke en het eeuwige, tussen leven en dood moet vervagen. Getroffen door ‘het besef een broodkruimel te zijn op de rok van het universum’ is hij er zich van bewust dat de omstandigheden een breuk met de traditie (althans het ‘burgerlijke’ deel daarvan) eisen, die het hem niet langer toestaat over ‘de’ poëzie te praten. Hij spreekt namens zichzelf, een enkele keer hoogstens nog mede namens een paar generatiegenoten. Zijn programma ontleent hij niet aan een canon van eeuwige, in feite burgerlijk-christelijke poëtische waarden, maar formuleert hij juist expliciet daartegen. Dichten is voor hem het ontmantelen van die canon, van de abstracties en idealistische constructies waarachter het voor de hand liggend onheil schuilgaat. In plaats van een ‘lieflijke dichter’ wil hij ‘de schielijke oplichter der liefde’ zijn, zo letterlijk mogelijk, om ‘onder haar de haat en daarop een kaaklende daad’, weinig fraais kortom, aan het licht te brengen. Luceberts poëzie wil aards zijn, nog waar hij zich, de bergen intrekkend, aan de verlammende zwaarte van het aardse wil onttrekken. In geen geval wil zij nog langer de suggestie wekken het medium te zijn via wie zingevende instanties het woord voeren. Daarom doet hij er alles aan de gerust-

stellende voorgevormdheid van de (poëtische) taal te ondermijnen, daarom ook gaat hij de gevaarlijke ervaring van het toeval - van wat je toevalt (Schierbeek) zonder daar veel aan te kunnen doen - niet uit de weg. Dan kunnen er zeer willekeurige dingen in het blikveld komen, immers ‘de hand van de heer tovert uitsluitend bonbons voor de zondag’ (Kouwenaar), maar die willekeur wordt door Lucebert, noch door zijn bentgenoten op haar beurt tot zin verheven, tot iets waar men zich maar slaafs aan te onderwerpen heeft. Ze wordt in de praktijk van het schrijven met kunst- en vliegwerk bijgesteld en zo, binnen de grenzen van het mogelijke, ontkracht.

Na Lucebert, maar evenzeer na Campert, Claus, Elburg, Kouwenaar en Polet, is geen enkel poëtisch beroep op ‘de’ traditie in dit land meer legitiem - misschien was het dat na Van Ostaijen, Marsman, Van den Bergh, Bonset al niet meer. Vormen waarop men zich zou kunnen beroepen zijn lege hulzen gebleken, voortaan zullen ze vanuit die leegte gemaakt moeten worden: een probleem en een vrijheid tegelijk. Een probleem omdat de dichter geen woord en geen woordverbinding meer cadeau krijgt, een vrijheid omdat zowel het materiaal als het aantal daarop uit te voeren operaties onbegrensd is. Daarom is ‘de’ poëzie ook een onhanteerbare abstractie geworden; er zijn dichters en gedichten, en wat die bindt is doorgaans makkelijker negatief te omschrijven, dus door verschillen met andere dichters en andere gedichten aan te geven, dan positief. Dat geldt nog voor de laatste bewegingen of groepen van enige betekenis in de Nederlandse poëzie, die van Vijftig en die rond het tijdschrift *Barbarber*.

Die situatie moet ook consequenties hebben voor het schrijven over poëzie. Enerzijds kan geen criticus of essayist nog universele pretenties hebben zonder zich belachelijk te maken, anderzijds is het de vraag of, en zo ja: in hoeverre, be-

paalde ontwikkelingen in de poëzie moeten doorwerken in de manier waarop daarover geschreven moet of kan worden. Wat het eerste betreft: dit stuk is partijdig, het gaat slechts over een aantal recente ontwikkelingen, misschien nog beter: over een aantal dichters; volledigheid wordt evenmin nagestreefd als neutraliteit, beide zijn ficties: het gaat hier om de dichters wier werk het meest haaks staat op de maatschappelijke ontwikkelingen van de laatste jaren. En wat het tweede betreft? Wordt het geen tijd dat ook de essayist de consequenties trekt uit de desperaatheid van de situatie waarin de dichters, en zij niet alleen, zich bevinden?

Schrijven over/van/over poëzie

‘We need desperately a simplified and purified language in which to talk about art in the same simple and direct way in which we talk about the world in scientific terms. For the purpose of intellectual understanding art must be talked about in the language of scientific philosophy and not in the language of art.’ Deze eis van Charles W. Morris om de taal van de kunst volledig te scheiden van de metataal van de kunsttheorie, in die zin dat elk element in die laatste maar één algemeen geldende en onveranderlijke functie (= betekenis) heeft, is de ene richting waarin de oplossing gezocht kan worden; maar het is - nog afgezien van de dubieuze puriteinse mentaliteit waar die uit voortkomt - een doodlopende weg. De multi-functionaliteit van de woorden in de moderne poëzie, en de beslissende stem wat dat betreft van de context (van het gedicht, van de bundel, van het oeuvre), zou een metataal tot consequentie hebben waarin geen teken meer dan eens gebruikt kon worden; die zou aan haar eigen consequenties ten ondergaan in de volstrekte chaos, uit angst waarvoor ze nu juist was ontworpen. Het andere uiterste lijkt op het eerste gezicht betere vooruitzichten te bieden: schrijven over poëzie in de taal van die poëzie, zoals Bernlef een ‘essay’ over Kouwenaar schreef in de vorm van een gedicht. Wat minder letterlijk, maar wat het principe betreft daaraan niet ongelijk, zijn ook de kritieken van Rein Bloem commentaren op poëzie in de taal van die poëzie. In een artikel over Kouwenaar, dat hij schreef naar aanleiding van een aan werk van deze dichter gewijd vertaalproject dat Bloem in het kader van Poetry International '79 gepresenteerd had, verdedigt hij deze manier van werken nadrukkelijk: ‘het moet een lezer niet in de eerste plaats begonnen zijn om betekenissen; het eerste en laatste

woord dat over een gedicht gezegd kan worden is een vraagstelling: *poésie est une response qui l'interroge* (Guillevic). Om in die vraag te delen moet je afstand nemen van de mededeling en de plaats van de woorden innemen: waarom die woorden en geen andere, wat speelt er zich tussen die woorden af aan klank, ritme, beeld, suggestie, allusie, wat gaat er anders en eender dan in de taal van alledag.' In plaats van bij critici, die het doorgaans om uit de tekst gedestilleerde betekenissen te doen is, heb je zijns inziens meer kans iets te leren van 'dichters, schilders en vergelijkbare meemakers, die het gedicht als ding, als werkstuk bekijken en daar vragenderwijs kanttekeningen bij maken.' Hun (en Bloem) gaat het om het produktieproces, niet om de daaruit geïsoleerde produkten.

Een criticus als Bloem is - met een term van Hamelink, die hem weer van Eliot leende - een werkplaatscriticus. Anders dan 'de academicus' stelt zo iemand zich niet in dienst van de wetenschap. 'Voor de poëzie een bedding maken of openhouden is (zijn) onmiddellijke doel.' Maar Hamelink waardeert dat niet alléén positief. In tegenstelling tot Eliot, die overigens een soortgelijke typologie van de poëziecriticus maakte als Hamelink, ziet hij in het feit dat deze criticus ook altijd zélf dichter is een nadeel: hij is vaak te subjectief, te partijdig, te sectarisch zelfs, hij ontwikkelt geen 'kritisch doordachte terminologie' en drukt zich bovendien 'volstrekt ad hoc uit, maakt desnoods gebruik van cryptisch bargoens dat zijn huisgenoten misschien wel helder vinden maar dat nu niet bepaald de publieke openbaarheid dient als het in krant of tijdschrift afgedrukt staat.' Van de 'eisen' waaraan een serieuze criticus volgens Hamelink dient te voldoen is in dit verband de tweede het interessantst: de 'kriticus moet een voor zijn taak toereikende *filosofische achtergrond en vorming* bezitten, weten waarop hij zich in laatste instantie beroept'. Elders blijken dat 'de grond-

gegevens van de menselijke existentie (te zijn) alsmede (...) dat waarin die existentie is ingebed', het 'onbevattelijke dat (de mens) omvat', waarin hij 'zijn oorsprong vindt', enzovoort.

Dat Bloem en Hamelink op zeer verschillende wijzen over poëzie schrijven zal nu niet meer verbazen. Bloem dialogiseert met de tekst, maakt vergelijkingen met andere, mindere of sterkere, teksten, vertaalt, gaat in op de moeilijkheden die zich daarbij voordoen, doet verbeteringsvoorstellen, laat zien langs welke associatieketens een gedicht ontstaat, kortom: hij is met de tekst in de weer; zelden laat hij zich verleiden om op 'de grondgegevens van de menselijke existentie' in te gaan, althans in zulke directe bewoordingen. Hamelink daarentegen kan over poëzie schrijven zonder één dichter te noemen of één regel te citeren. Zijn essays hebben het op de zeer grote (historische en filosofische) lijnen gemunt, die ook zonder de hulp van de poëzie getrokken blijken te kunnen worden.

Nu is het aardige, ofschoon amper verwonderlijke, dat de opvattingen van Bloem en Hamelink over poëziekritiek rechtstreeks te maken hebben met het soort poëzie dat ze zelf schrijven. Bloem schrijft poëzie met poëzie, zijn materiaal (een woord dat Hamelink verafschuwt) bestaat uit alles wat er door anderen gezegd en geschreven is, zonder dat hij daarin enige hiërarchie aanbrengt. Het bestaan van een 'hoofdstroom' of een traditie waaraan eerbied verschuldigd zou zijn, wordt door hem met kracht geattaqueerd. De reële maatschappelijke (des)integratie, waarvan Hamelink de oorzaken terecht zoekt in een mateloos, zij het bij hem slechts ideeënhistorisch gefundeerd subjectivisme, maakt van Bloem niet de dromer die zich opgenomen weet in iets dat verstand en zintuigen te boven gaat, maar de bricoleur, de voddenraper die de flarden en de brokstukken taal die hij, afgeschreven en niemand meer tot nut, aantreft langs de

weg, meeneemt om er een nieuwe, zij het tweedehands behuizing van op te trekken. Zijn *Scenarios* openen met een citaat van Lévi-Strauss uit *La pensée sauvage* en eindigen met een woord van dank aan Mallarmé, Hitchcock, Homerus, Abelard, Tante Leen, Borges, Fellini en vele anderen, daartussen is hij aan het werk met hun teksten. De andere, ontvankelijker mogelijkheden van leven, waar Hamelink op gericht is, hebben ook Bloems belangstelling, maar hij zegt dat nooit met evenzoveel woorden, eerder werkt hij er zich indirect en door middel van woorden naar toe. Ook Bloem schrijft in het bewustzijn van de verloren mogelijkheden, wil met taal ruimte scheppen, gaten in de tijd of een open plek in het bos vinden 'waarin een beeld geen beeld / is maar zowaar natuur / en de held vergeten kan / wat mooi hoe ongerept', want dat zijn de uitroepen van iemand die ergens vreemd is, voor wie de ruimte kunstmatig en de natuur een beeld is. Cultureel bronnenonderzoek, in de dubbele betekenis van het woord, daar is het Bloem om begonnen. Al jaren heeft hij daarbij zijn zinnen op de twaalfde eeuw gezet (ofschoon hij die ruim blijkt op te vatten: Hadewijch valt er kennelijk ook nog binnen) - bronnen zoekend door ze weg te werken, om het bouwsel uiteindelijk te zien uit'monden / in ruïne/en bron', want één ding is zeker: 'de bron blijft bestaan'. Dat is een werk dat (op een algemener vlak) helemaal niet zó drastisch verschilt van dat van Hamelink. Wel bevat diens poëzie abstracte restjes ontologie, die bij Bloem ondenkbaar zijn (zo is er in *Stenen voor mijzelf* sprake van een '(b)innenst zijnsgeprevel/voorafgaande aan mond' en houdt hij in *Het rif* rekening met de mogelijkheid dat 'het zijn/ een (nog) verdere verdunningsgraad bereiken mocht'), maar zeker is dat ook Hamelink met bronnenonderzoek bezig is.

Hamelinks grondhouding is antisubjectief, in dat opzicht zijn de essays en de gedichten in hoge mate consistent. Zijn

kritiek op Descartes en de in methodologische discussies verzandende, niet langer op het ‘Zijn’ gerichte filosofie ligt in het verlengde van zijn poëtische onthechtingsoefeningen. Het ik moet zich niet vergrendelen binnen de muren van de eigen bedenksels, maar zich ontvankelijk en kwetsbaar durven op te stellen. Alleen als het zijn identiteit, zijn eenheid - met behulp waarvan het zijn macht over de natuur heeft verworven (een gedachte die men bij de antimaterialist Hamelink natuurlijk niet tegenkomt maar die niettemin zelfs voor het begrijpen van het ontstaan van het subjectivisme in de filosofie en de sociale wetenschap onontbeerlijk is) - , alleen als het die identiteit durft op te geven, zich niet krampachtig vasthoudt aan wat het geworden is, respectievelijk van zich gemaakt heeft, als het zich durft te verliezen, te vergieten, te versplinteren, alleen dan maakt het zich waar. De hautain-snoevende toon in Hamelinks beste bundels hangt met die durf rechtstreeks samen. De verachting en het verlangen die daarin doorklinken zijn die van de man die niks te verliezen heeft omdat hij allang vrijwillig van alles afstand heeft gedaan. Het sleutelwoord is ontvankelijkheid: ‘Kome wat komt, al valt/de berg op de voorruit wanneer ik mij vooroverbuig,/ik laat wat gebeuren wil vrij in mij toe./ Ik moet het zien.’ Deze regels staan in een van zijn beste gedichten, de reeks ‘Pyreneeën’ in *Stenen voor mijzelf*, die gaat over een autotocht door het gebergte (metafoor voor het ongedeelde leven), waarvan de wegen zich in alle bochten wringen om de reizigers van de wijs en zo ook figuurlijk in hogere sferen te brengen. Aanvankelijk zag het er niet naar uit dat dat zou lukken. De afstand tussen bergbewoners en reizigers was niet gering, ofschoon er in de verte (en dat is typerend voor Hamelinks opvattingen) heel vaag herkenningspunten moeten zijn: ‘Wij komen vreemd voor/in het geheugen van gehuchten/tijdens de doortocht,/ /zoals ook wij, onzerzijds,/ ons enigermate herinneren / daar waar

we nooit waren/ /al eens te zijn geweest.'* Waar een wil is, is een weg, al moet er om de toppen te bereiken met uiterste aandacht worden gemanoeuvreerd. Maar dan lukt het ook en vallen de tijdsverschillen weg. De kunst van het verliezen - die wordt door Hamelink beoefend, niet alleen hier maar in al zijn gedichten.

Bloem wil ruimte creëren door gaten te slaan in de tijd ('en wat voel je? / Ruimte voor je borsten / meisje.'), Hamelink wil het lineaire tijdsverloop breken ten behoeve van een tijd 'die beweegt om een middelpunt', dat wil zeggen een tijd 'waar de vriendschap in thuishoort'. Bij alle verschil in middelen - het zij nogmaals met nadruk gezegd - bestaat er tussen Bloem en Hamelink een vergaande overeenstemming op intentioneel niveau.

Schrijven over poëzie, wie heeft er nu gelijk: Bloem of Hamelink? Ik denk allebei een beetje. Het gaat in elk behoorlijk gedicht om méér dan wat er staat, maar nooit over de hoofden van de woorden heen; het gaat nooit 'eigenlijk' om iets anders dan wat er staat, het 'meer' zit in en tussen de woorden. Het lezen van poëzie en het schrijven erover - waarbij het verschil tussen essay en kritiek steeds vloeiend is, nooit principieel - is als het goed gebeurt altijd een gelaagd pro-

* In 'Terug in Roulettenburg' van H.C. ten Berge (in de bundel *Va-Banque*, evenals *Stenen voor mijzelf* gepubliceerd in 1977) komt een formulering voor die een frappante, want nagenoeg letterlijke overeenkomst vertoont met die van Hamelink: 'er zijn altijd plaatsen/waar men geweest is / voor men er kwam.' Toeval? Geenszins!De man van het grasvolk - zich evenzeer bewust van de verloren mogelijkheden van het bestaan - is ook op zoek naar de bronnen, zo niet die van het bestaan (abstracties van dat kaliber werkt Ten Berge doorgaans weg) dan toch die van Karlsbad of Estoril. Voor hij in de stoom van de baden het verdwijnspel kan spelen om na een roekeloze sprong de mist in te gaan 'met een beschonken boheemse', voor hij - zoals het in het begin van die reeks heet - zoek kan raken 'tussen boheemse heuvelplooien', moet hij afstand doen van alle bezit, huis en haard verlaten en de bergen intrekken - 'tramontane', nog zo'n sleutelwoord bij Ten Berge.

ces. Het speelt zich af op verschillende, elkaar liefst als vanzelf doordringende niveaus. Het eerste niveau is uiteraard altijd dat van de letterlijke tekst, van plaatselijke dubbelzinnigheden, interfererende lagen, geslaagde of minder geslaagde metaforen, stroeve of uitgebalanceerde ritmes. Maar de abstractere niveaus, die waarop het gedicht als onderdeel van een algemeen discours wordt gelezen en waarop dus ook literairhistorische, algemeen-historische, maatschappelijke, politieke en filosofische implicaties aan bod komen, kunnen van dat eerste niveau toch alleen maar kunstmatig gescheiden worden. Maar dat móeten ze ook zodra je over moderne poëzie (literatuur in het algemeen trouwens) schrijft, je kunt je nu eenmaal nooit letterlijk van meer dingen tegelijk bewust zijn. Dat heeft consequenties voor dat schrijven, althans dat zou het moeten hebben. De criticus / essayist moet er zich net als de dichter / de schrijver van bewust zijn dat wat hij schrijft niet in die zin is voorgeschreven dat hij het maar in samengevatte vorm of met wat andere woorden hoeft over te schrijven, ook hij zal zijn tekst moeten construeren. Naar het zich laat aanzien zal die net zo ‘autonoom’ moeten worden als de literatuur waar hij zijn impulsen voor een flink deel aan te danken heeft - voor een flink deel, nóóit helemaal: die literatuur is namelijk ook ‘maar’ een talige bewustzijnsvorm, niet bij voorbaat meer of minder waard dan enige andere.

Uitdunning van het woordenboek, herziening van de poëzie - onderbroken door twee moeilijk identificeerbare bewegingen

Zeer dicht op de woorden én er ver vanaf: het eerste is even noodzakelijk als het laatste. Neem Gerrit Kouwenaar, die verzint niets dat zich buiten zijn blikveld bevindt, maar niemand mag, sterker nog: kán zich zo maar boven die platvloersheid verheffen. Aanschuiven, meeëten en trachten te verteren wat hij opdient, dat is voorlopig alles wat men heeft te doen. Mogelijk gaat er dan toch meer open dan zich aanvankelijk liet aanzien: daar zal elke gast dan zijn eigen woorden voor moeten zoeken. Veel dichters voelen zich daar kennelijk toe aangetrokken. Niemand heeft de laatste tien, vijftien jaar zoveel invloed op jongere dichters uitgeoefend als Kouwenaar (op Faverey, Bernlef, Tentije bij voorbeeld en in zeer hoge mate op Wiel Kusters, Peter Nijmeijer en Peter Zonderland), aan weinig dichters zullen de laatste tijd zoveel gedichten zijn opgedragen. Het hygiënische effect van Kouwenaars streng nominalistische activiteiten, zijn wantrouwen in woorden en waarnemingen die zich al te makkelijk in enigerlei continuüm laten inbedden, is kennelijk nogal groot; het wordt in elk geval in dank aanvaard. Maar het zou een misverstand van de eerste orde zijn om die trouw aan het dichtstbijzijnde als een literair bondgenootschap met het positivisme, dus als gebrek aan diepgang, aan historisch bewustzijn of aan welke bekrompenheid dan ook te interpreteren. Want het schrijven van de waarheid is, zoals Brecht het in een niet zo zelfverzekerdprogrammatische bui formuleerde, alleen nog maar mogelijk door je over te geven aan de kleine onwaarheden om je heen: ‘alles aber übergab ich dem staunen/selbst das vertrauteste’ - Gerrit Kouwenaar koos die regels als motto

voor zijn *100 gedichten*. Overal snuffelt hij dan ook ‘aandachtig en geslepen aan afbraak, aan tijd’ (Ten Berge), met de bedoeling die te vertragen, stop te zetten, of op zijn minst te onderbreken.

Dichters corresponderen steeds meer met elkaar via het eigen werk. In nagenoeg elke bundel staan opdrachten aan andere dichters (naast Kouwenaar behoren Campert, Schierbeek en Breytenbach de laatste tijd tot de favorieten); het aantal citaten en stijlimitaties is legio. Bovendien zijn heel wat dichters ook letterlijk vertalers van poëzie: Bernlef vertaalt Bishop, Beurskens Benn en Trakl, Nijmeijer Ponge, Celan en Enzensberger, Ten Berge Pound, Ekelöf, White en Tarn - in alle gevallen is dat aan het eigen werk te zien, soms zeer duidelijk. Een derde manier om met andermans werk te corresponderen is de bespreking/het essay; het is opvallend dat vrijwel alle poëziebesprekers, althans in ons land, zelf dichter zijn. *Het lijkt erop dat met het wegvallen van de externe normen de dichters steun zoeken bij elkaar, anders gezegd: dat ze, corresponderend met elkaar, nieuwe vormen en normen zoeken*.

Steun zoeken bij en leren van elkaar, maar geen optreden meer in groepsverband, zo liggen (in het gunstigste geval) de verhoudingen tussen de dichters in de jaren zeventig. Dat er in die tijd geen sprake meer is geweest van serieus te nemen bewegingen, laat staan van rebellerende groepen hangt ermee samen dat essentiële bevrijdingen in de kunst nu eenmaal niet meer dan één keer kunnen plaatsvinden, daarna is ‘alles toegestaan’ en is bundeling van krachten niet meer nodig. Daarom is het bij voorbeeld ook niet zo dat de beweging van Vijftig uiteen is gevallen omdat men onderling zoveel verschilde - wie *Atonaal* nog eens ter hand neemt, merkt al snel dat die verschillen tóen al net zo groot waren - maar omdat ‘de overwinning’ behaald was. Dat ver-

loop volgt de eenvoudige sociologische wet dat groepsvorming vaak het gevolg is van de wil of de noodzaak (uit lijfsbehoud) een gezamenlijke out-group te bestrijden, maar dat de groep desintegreert als die ‘vijand’ verdwenen is. Als er in die bevrijde situatie, waarin vernieuwers niet zo gauw meer het gevaar lopen met SS'ers te worden vergeleken, nog groepsvorming plaatsvindt, dan gebeurt dat eerder om onderlinge verwantschappen te beklemtonen dan om zich manifesterend en fulminerend tegen andere groepen af te zetten. Kritiek, rechtstreeks of via het werk, krijgt dan het minstens zo vruchtbare karakter van de discussie. In dat kader zou men het optreden van de dichters rond (en in) het tijdschrift *Barbarber*, de belangrijkste groep dichters na de beweging van Vijftig, kunnen interpreteren. De poëzie die men daar voorstond week zeker af van die van Vijftig, maar dat er ook essentiële overeenkomsten waren mag blijken uit hun gemeenschappelijke voorouders (de historische avantgardebewegingen, al moet gezegd dat de gezichtsbepalendste figuur van de Vijftigers, Lucebert, uit méér bronnen putte: Novalis, Heine, Hölderlin, Rilke) en uit het feit dat de op de lange duur belangrijkste vertegenwoordigers van Vijftig en *Barbarber* - Kouwenaar en Bernlef - de laatste tien jaar vergaand naar elkaar zijn toegegroeid.

Volgens Foucault wordt onze cultuur gekenmerkt door een paradox. Er is weliswaar sprake van een enorme logofilie, een waardering en een liefde voor het woord, maar daarachter gaat, althans van de kant van de machthebbers, een even enorme logofobie schuil, een angst voor het woord. Dat komt doordat het spreken een privilege van de macht is; ter beveiliging van dat privilege is het verbonden met vele systemen van uitsluiting: niet iedereen mag spreken en de manier waarop gesproken moet worden is streng gereglementeerd. Wie wil spreken, wie tot de machtsposities wil doordringen, moet zich volgens die reglementen,

‘normaal’ gedragen, anders kan hij zijn kansen wel vergeten. Welnu, dit mechanisme is in de burgerlijke cultuur inderdaad op vele gebieden werkzaam, maar niet meer op dat van de poëzie: de beweging van Vijftig heeft schoon schip gemaakt met ál die systemen van uitsluiting (al moet er altijd rekening worden gehouden met de mogelijkheid van hun restauratie). Om te beginnen is er het feit dát de Vijftigers een keel opzetten, veelal ‘ongeschoold’ en niet afkomstig uit de lagen van de bevolking waar dichters ‘normaal’ uit gerecruteerd werden. Vervolgens - en dat is verreweg het belangrijkste - maakten zij van het dichten weer allereerst een praktische, lichamelijk-zintuiglijke aangelegenheid: geen ritmische, fonische, typografische of andere relaties bestaan meer a priori, in de absolute geest van de cultuur; elke verbinding moet in de tekst, door het schrijven gelegd worden. Of in technische termen (van Jakobson in dit geval): de poëtische functie, de poëticiteit, die weliswaar nooit geïsoleerd van andere (bij voorbeeld emotieve, cognitieve, appellerende) functies voorkomt maar er ook niet toe herleid kan worden en in zoverre dus autonoom is, wordt verreweg het belangrijkste. Voor de Vijftigers geldt Mukařowský's inzicht dat de dominantie van de poëtische functie een ‘dialectische negatie van functionaliteit’ als zodanig inhoudt. Dat leidt (vooral) bij Lucebert tot een merkwaardige ambivalentie: van de ene kant heeft hij slechts hoon voor alle ‘rijmratten’, anderzijds rijmt hij zelf tegen de klippen op. Vóór elke ‘inhoudelijke’ of communicatieve overweging gelden voor hem poëtische argumenten: parallelle zinnen, antithesen, assonanties, alliteraties, midden- en binnenrijmen, woordverdichtingen, het creëren van meer dan één grammaticale leesmogelijkheid door geraffineerde enjambementen of het dubbel functioneren van bepaalde woorden of woordgroepen (waar het weglaten van de interpunctie aan meewerkt), kortom elke mogelijkheid om het gedicht

een soort organische hechtheid vol verrassingen mee te geven buit hij dubbel en dwars uit. Lucebert snakte weliswaar naar ‘het riool van revolutie’, maar - en daar was hij zich terdege van bewust - het moest er wel boven alles *muzikaal* aan toe gaan. Tegen de achtergrond van de restauratieve, armetierige jaren vijftig viel het tweeslachtige van dit protest niet zo op (sterker nog: wás het waarschijnlijk helemaal niet tweeslachtig), maar toen die sombere kleurloosheid in de jaren zestig verdween en de realiteit mogelijkheden ging bieden voor vormen van spontane lichamelijkheid (ten gevolge van wat - ongetwijfeld voorbarig - als de ‘bevrijding van de seksualiteit’ werd bestempeld; in de hele subcultuur van popmuziek, openluchtconcerten, drugs, etc.) en voor sociale en politieke daden (in het kader van de provo- en de studentenbeweging) kreeg de bovenal literaire daad van Vijftig voor sommigen iets overspannens, iets anachronistisch uiteindelijk. Vandaar dat *Barbarber* en *Gard Sivik*, ten dele nogmaals met een beroep op de internationale avantgarde, maar nu meer in het spoor van Duchamp, Rigaut, Schwitters, Man Ray, Satie en Cage, aandrongen op een verdergaande ontkunsting van de poëzie: kunst en leven zijn niet principieel verschillend, door ze in elkaar te laten opgaan ontstaan er humoristische, relativerende, ontwrichtende, kritische perspectieven op de realiteit en op de kunst. Maar na enige tijd, bij de een wat sneller dan bij de ander, bleken die perspectiefwisselingen aan effect in te boeten. Sommige ‘zestigers’ hielden er daarom mee op, andere vallen nogal eens in herhaling (Gils, Schippers; misschien is die laatste wel daarom - in elk geval met meer succes - uitgeweken naar het proza), weer andere tenslotte evolueerden tijdig in een andere richting.

In de belangrijkste poëzie van de jaren zeventig is zowel de woekering van beelden à la Lucebert verdwenen - al is de poëzie van bij voorbeeld Ter Balkt (*Helgeel landjuweel*!),

Ten Berge en zelfs van Hamelink - moeilijk denkbaar zonder die van Lucebert - als het louter speelse van *Barbarber* en het louter feitelijke van *Gard Sivik*. Die poëzie is sober en in zichzelf gekeerd, al wordt er door een enkeling (Thomas Graftdijk bij voorbeeld) nog uit een ander vaatje getapt. Te midden van de zogenaamde achtergrondmuziek die zich overal ter stimulering van de kooplust van het publiek op de voorgrond dringt probeert zij een moment van stilte te creëren, door de elk perspectief ontnemende, steeds volledige bezetting van het natuurlijke en het stedelijke landschap probeert zij kijkgaten te boren die ruimte scheppen, tegen de standaardisering van de cycli waarbinnen elk leven hals over kop naar zijn einde raast probeert zij ogenblikken vast te houden om op adem te komen. Opvallend is dat er in de jaren zeventig vrijwel geen stadspoëzie is geschreven (Polet, De Vree en Roggeman zijn uitzonderingen), ofschoon de verplaatsing naar het landschap vrijwel nergens trekken vertoont van een nostalgische ‘terug naar de natuur’-beweging. Want in die landschappen lopen geen stedelingen primitief te doen - camping ‘De Vrijheid’ wordt er geïroniseerd - , en verder liggen ze er in zichzelf afgerond, verlaten bij; mensen zijn er zorgvuldig weggewerkt. Toch staat de tijd daar niet stil - ze is er in de ruimte opgelost. De titel van de (wat mij betreft) gaafste bundel van het laatste decennium geeft dat aan: *Landschappen en andere gebeurtenissen*.

Hoe zou het komen dat de poëzie van Kouwenaar (‘de’, want ook al zijn er drastische ontwikkelingen, de constanten zijn essentiëler) op den duur invloedrijker is gebleken dan die van Lucebert? Misschien omdat hij van meet af aan minder met oproer en opstand bezig is geweest dan met het herdefiniëren van de werkelijkheid, de mensen, de taal, de poëzie. Zijn kleine revolutie was en is er een van herzien en

schrappen. Het woordenboek moest noodgedwongen worden uitgedund omdat de werkelijkheid het werd, zowel buiten als binnen is de dood immers permanent aan het werk: ‘buiten je vlees heerst de dood’ en ‘binnen je vlees leef je hulpeloos’. De wereld is gelijkgeschakeld, en elke vooruitgang is tegelijk regressie: die dialectische relatie heeft Kouwenaar scherp doorzien: ‘ik geloof in de vooruitgang / maar de wereld zal altijd stilstaan’, later spreekt hij zelfs van de ‘chronische bloei van de stilstand’.* In die situatie rest de poëzie niet veel meer dan haar eigen onmogelijkheid te thematiseren. Autonomie is het gevolg van de werkelijk radicale rationalisering / ontmythologisering van de wereld, van het feit dat alle kwalitatieve verschillen in tijd en ruimte en daarmee alle mogelijke oriëntatiepunten voor een nietgeïnstrumentaliseerd handelen dreigen te verdwijnen: ‘wat dan behelst het gedicht? / het onbewoonbare huis? / (...) behelst het gedicht de mens? / neen de mens trekt verder blootleggend / wat geen kleren draagt ontdekkend wat al bekend was / / het gedicht blijft achter / onmogelijk onbekend, het gedicht / behelst het gedicht.’ Het uitzicht op verleden en toekomst geblindeerd leeft men noodgedwongen in het hier en nu, dat nooit iets anders is dan ‘het eindeloze

* SABOTEUR VAN BEWEGINGEN - Hier begint het werk van Faverey: ‘stilstand / /in aanbouw, afbraak / in aanbouw’, dat zijn de eerste regels uit zijn eerste bundel. Daar blijkt het bovendien steeds om te gaan: doodlopende wegen, in de kiem gesmoorde bewegingen, vicieuze cirkels, cyclische patronen, retrograderende bewegingen, passen op de plaats, steeds minder hoog stuitende ballen die pas in de laatste regel zijn uitgestuit. Wat dat te betekenen heeft? Wie zal het zeggen. Waar dingen zo maar gebeuren is die vraag amper ter zake. Het gaat in elk geval niet om tekens die gedecodeerd kunnen worden en dan een plan of intentie, al of niet met hoofdletter, onthullen; want zo'n plan of intentie is er helemaal niet. Er is slechts organisatie/chaos, alles en iedereen komt ongevraagd binnenvallen. Niet wat dat allemaal te betekenen heeft is de vraag, maar wat je eraan kan doen! Veel is dat niet, althans niet veel met verstrekkende gevolgen. Je kunt alles wat zich aandient onmiddellijk verwijderen of juist niet (en dan maar zien hoe het uit de tekst komt), je kunt het inpalmen, achterhouden, doden zelfs. Zo kun je het heft een beetje in eigen handen nemen.

moment voor de inslag', 'het beginpunt van een cirkel / elk woord weer / en elk mens opnieuw'.

Dat was 1960 (*De stem op de 3e etage*), in 1971 (*Data/decors*), in 1974 (*Landschappen en andere gebeurtenissen*) en in 1978 (*Volledig volmaakte oneetbare perzik*) is het niet wezenlijk anders, al neemt de aandacht voor het schrijven als produktiviteit toe. De tegenstellingen (zwart/wit, dood/leven) worden nog scherper, de enjambementen uitgekookter (haast altijd geven ze aanleiding tot ontkenning of herziening van het voorafgaande), de paradoxale en tautologische constructies met duidelijk retarderend effect nemen in aantal toe ('de hardloper schudt het zand uit zijn schoen / terwijl hij het zand uit zijn schoen schudt'), kortom: het geheel wordt hopelozer - maar die hopeloosheid wordt tegelijk zo droog en onpathetisch onder woorden gebracht dat er toch nog heel wat te lachen valt, al was het alleen maar omdat het altijd nog erger blijkt te kunnen.

'(E)r moet iets gemaakt worden / dat even stilligt', een formulering die bij Kouwenaar in vele varianten voorkomt. Het verlangen te kunnen tekenen en het veelvuldig gebruik van een aan de fotografie ontleende beeldspraak of zelfs de poging fotografische procédés (close-up, vergroting) te vertalen, sluiten daarop aan. De invloed van de fotografie is overigens een van de opvallendste trekken van de recente Nederlandse poëzie. Van Toorn en Schierbeek maakten gedichten bij foto's die allesbehalve als onderschriften of toelichtingen gelezen moeten worden, Bernlef, Zonderland (*Belichtingstijd*) en Nijmeijer (wiens *Drie miniaturen sur place*, waarin vanaf de derde etage een stadssegment wordt vastgelegd, zonder Kouwenaar inderdaad ondenkbaar zijn) maakten opnamen in taal waarin haast niets meer beweegt, enigszins vergelijkbaar met de statische sequenties in de films van Van der Keuken. Het futuristische enthousiasme voor de roesverwekkende snelheid van de moderne ver-

keersmiddelen is in de huidige poëzie al met al ver te zoeken. Lang en als het ware langzaam kijken, inzoomen en vergroten, daar houdt ze zich mee bezig. Of, om met Kouwenaar te spreken: ze probeert kijkgaten te maken ‘naar wat dicht zit’.

De fotografie wordt door deze poëzie gebruikt om precies datgene te *redden* waarvan Baudelaire niet ten onrechte vreesde dat ze het in de realiteit zou overweldigen: het onbekende, het onzichtbare, het niet-identieke. Door het tijdsverloop stop te zetten isoleert het fotogedicht de dingen uit de zinloze geschiedenissen waarin ze in de realiteit spoorloos verdwijnen. Het onzichtbare zichtbaar maken heeft hier dus niks van de brutale en onbeheerste toeëigening die met het nemen van foto's vaak als vanzelfsprekend lijkt samen te gaan, eerder is het een poging de toeëigening door de realiteit te verhinderen en mensen en dingen in hun eenzaamheid ‘een ogenblik zichzelf nabij’ te laten komen (Ten Berge). De ‘chronische voyeursrelatie tot het leven’ (Susan Sontag) die geldt voor de lukraak plaatjes schietende toerist, is hier dankzij de geduldige aandacht voor het op te nemen object ontdaan van elke agressie, van elke drang tot inlijven.

Buiten het experiment, maar

Hoewel de invloed van de experimentelen moeilijk overschat kan worden is er de laatste jaren toch ook nog poëzie van belang geschreven die daar vrijwel (Kopland) of geheel los (Kuijper) van staat, terwijl een enkeling (Zuiderent) zich er juist van verwijderde om in de buurt van Nijhoff en Vestdijk uit te komen.

Jan Kuijper schrijft sonnetten, zonder overigens aangestoken te zijn door het sonnettenvirus dat enige tijd in sporten weekbladkringen heerste. Die van Kuijper doen zich tijdens het lezen amper als sonnetten voor. Door de variabele zinslengte, het mede als gevolg daarvan afwisselende ritme, door het veelvuldig weggemoffelde eindrijm (maar niet altijd, soms staan de punten stug aan het eind van elke regel: een superieur soort onbeholpenheid) en door de weinig voorspelbare aard van de wending, moet je ze al voor je gedrukt zien om daarover snel zekerheid te hebben. Thematisch en qua mentaliteit sluiten deze gedichten trouwens wel degelijk aan bij de meer experimentele richtingen; dat maakt eens te meer duidelijk hoe dubieus en wankel uiterlijke indelingen meestal zijn.

Kuijpers tweede, en beste, bundel heet *Oogleden*. Die scheiden binnen van buiten (sextet van octaaf), maar het verschil is nergens totaal, de wending dus nooit een volledige breuk. ‘Anders en eender’ is het, de onschendbaarheid krachtens de oogleden is ook schijn. De aan jeugdervaringen gekoppelde angst en onzekerheid blijken ook na vele jaren namelijk onontkoombaar. Op precieze kinderlijk-kwetsbare maar nooit modieus-ironische manier voert Kuijper de oude angsten op, alsmede de weinig gelukkige pogingen eraan te ontsnappen: ‘Beweegt er iets? Wat is dat voor ge-

tik?/Ik voel: vier ogen zijn op mij gericht./'k Wil weg.' De wens om zich in te graven, om op te gaan in een landschap, om in te sneeuwen, aan de realisering waarvan veel modernere dichters al het mogelijke doen, speelt ook Kuijper parten. In 'Jacob Kuijper: meeuwen' vergelijkt hij bij voorbeeld de realiteit van toen (volgens het schilderij) met die van nu: Jacob Kuijper heeft weerstand geboden aan de meeuwen, anders 'waren ze alles komen ondersneeuwen/ met een leeg doek als gevolg van dien'. Jan Kuijper, de zoon, zou zoveel jaar later wel wíllen 'dat er heel veel meeuwen kwamen/om voor voldoende wit te zorgen samen.'

Een andere sonnettendichter die zich duidelijk van de -bakkers onderscheidt, is Cees Buddingh', ook al laat die zich veel minder dan Kuijper gelegen liggen aan de genreregels. Buddingh' werkt sinds enkele jaren aan een soort autobiografie in sonnetvorm onder de niet weinig ambitieuze titel *Een mens in de tijd*. Drie- tot vierhonderd gedichten heeft hij gepland, daarvan zijn er nu twee reeksen van zestig verschenen. Die wettigen de verwachting dat de abstractheid van de verzameltitel uiteindelijk volledig zal oplossen in een enorme reeks miniverhaaltjes, anekdotes in de goede zin van het woord (waar het vertelde dus meer is dan een middel om de verteller op een voetstuk te krijgen.) Want wat er naast de aan Pierre Kemp en Jan Hanlo herinnerende eenvoud in het oog springt, is enerzijds de volstrekte integriteit (die Buddingh' ook zo in Schierbeek bewondert: ''k houd van je onverwoestbaar goed humeur:/jou kunnen ze wel treffen, maar niet raken') en anderzijds de solidariteit met vrouw en vrienden ('Dat was' - toen Stientje in analyse was - 'het enige wat ik doen kon: zorgen/dat ze mij op mijn post wist'). Deze gedichten komen (in tegenstelling tot die van Kuijper, die een geïsoleerde lectuur vragen) pas goed tot hun recht als je er een flink aantal achter elkaar van leest;

dan schuiven ze in elkaar als de eveneens in het grensgebied van proza en poëzie geschreven verhalen van Schierbeek in *Weerwerk* en *Betrekkingen*. Nóg een verwantschap die het nut van indelingen relativeert.

Minder in het spoor van Vijftig dan in dat van Vroman en Van Geel hoort de poëzie van Kopland, die behalve een literaire vooral ook een psychologische kant heeft. Kopland haakt kritisch in op geestelijke regressieverschijnselen: terug willen naar de geborgenheid van de natuur - niet te verwarren met de uitwisoefeningen van een hele reeks dichters - is gevaarlijk. De vlucht in de semi-religieuze secten en de sensitiviteitscultus van de jaren zeventig laten zien waar de weigering om die noodzakelijke socialisatie onder ogen te zien toe leidt: tot een onderdanenmentaliteit. Koplands poëzie wil laten zien dat de mensen zich, om verder te kunnen, niet moeten vastklampen aan een ook nog grotendeels imaginair verleden. Niemand kan blijven die hij ooit geweest denkt te zijn; het leven gaat door, voor je het weet ben je oud. ‘Zo leeft en vergaat in woorden, rook/en glas een vader, tastbaar als de as/op onze uitstekende costuums maar/evenzeer verloren onherhaalbaar/is de kindertijd. Here zegen/onze vergetelheid.’ Met die aan Vroman verwante gelatenheid eindigt het tweede gedicht uit de reeks *Bij de dood van mijn vader* (uit 1968). In het derde gedicht daarvan krijgt de ik-figuur al de regenjas van zijn vader aangemeten en in het vierde loopt hij, inmiddels zélf vader, met zijn kinderen te wandelen. Zij hebben alleen een beetje met hem te doen omdat opa zijn vader was, een rol die híj in elk geval niet met grimmige vasthoudendheid zal spelen.

Toch - en dat maakt Kopland ook duidelijk - is het willen (laten) blijven van iets of iemand niet per se afkeurenswaardig, als het maar niet met dwang gepaard gaat. Het ideaal is ‘een lege plek voor iemand’ te zijn, een lege plek om

te blijven. Dat is er een waar eisen en voorschriften niet geïnstitutionaliseerd zijn, waar bewegingsvrijheid heerst zonder dat tederheid is uitgesloten. Maar die wordt dan gedefinieerd als ‘een antwoord zonder vraag’, als een doorbreking van de ruilwet in de menselijke verhoudingen. Vandaar Koplands sympathie voor de eigenzinnigheid van de kraai, die moest leren dat hij Gerrit heette en nog zo het een en ander, maar alles hardnekkig verdomt, en voor de eigenliefde van de kat, die zijn koude rug ‘niet om haar’ tegen haar handen duwt, ‘maar om zijn vacht’, voor wezens kortom die zich niet zo makkelijk laten omkopen.

Nu het over dieren gaat mag het werk van Chris van Geel niet ongenoemd blijven. Een van de typerendste trekken van diens *Dierenalfabet* (postuum in 1978 verschenen) is dat Koplands en Buddingh's favoriete dier, de kat, nagenoeg geheel ontbreekt, wat gezien Van Geels intentie om zijn toevlucht te zoeken ‘in alles wat geen stem heeft en op zachte voeten gaat’ niet zo verwonderlijk is. Geen stem hebben in strikte zin alleen de niet-gedomesticeerde, niet-gehumaniseerde dieren, de andere weten zich opgenomen in een door mensen vormgegeven omgeving, waar ze soms niets, soms weinig aan kunnen doen en waar ze zich in het gunstigste geval gedeeltelijk aan kunnen onttrekken, maar waar het gedrag in élk geval nooit meer natuurlijk is. Op die natuurlijkheid heeft hij het gemunt, en wel vooral waar die onhandigheid en kwetsbaarheid inhoudt. De plompe vlucht van duiven en het angstige gekwaak van eenden gaan hem meer ter harte dan de gestroomlijnde vlucht van meeuwen of het gezang van de lijster. Om die bewegingen en geluiden goed in beeld te krijgen, is een uiterste aan concentratie, en vooral aan terughoudendheid vereist. Bespied gedragen ook dieren zich anders; daarom cultiveerde Van Geel een manier van aanwezig zijn met een maximum aan afwezigheid. Dat is een houding niet tegenover maar in de natuur waar het ook an-

dere dichters (Kopland, Bernlef*, Ten Berge) nadrukkelijk, zij het hoofdzakelijk in de mensenwereld, om te doen is.

* In zijn diergedichten geeft Bernlef trouwens ook blijk van een voorkeur voor de wat onooglijkere en onhandigere soorten, bij voorbeeld voor de mus (die hij 'het onkruid onder de vogels' noemt), de duif ('klieft niet (...) met wentelende messen de lucht doch klopt zich/op tot een soortement vogel//iedere klap / wiek is er een / tegen het vallen tegen het / uit mekaar vallen') of de pelikaan ('keelzakvogel/verkeerd gevoegd').

Alle dieren zijn getemd

Uit het werk van Hans Faverey zou een wonderlijk bestiarium zijn samen te stellen. Opgenomen zouden kunnen worden: een zwaar geblinddoekte mol, insekten van gedempt geformuleerd metaal, een eenhoorn die gemutileerd moet worden, een eenhoorn die gedood moet worden, een onvlinder, een witte raaf en een witte walvis, kelderduiven, een digitaliserende kikker, en zo nog het een en ander. Een vreemd gezelschap, in een Hollands polderlandschap zul je het niet zo vlug aantreffen. Maar evenmin in enig ander landschap: Favereys dieren bestaan slechts op papier, als woorden, ofschoon ze zijn samengesteld uit elementen waar wel degelijk een mogelijke werkelijkheid mee correspondeert. Het universum van deze poëzie is kunstmatig, en dat wordt nergens verbloemd; het is in geen enkel opzicht meer verwant aan de natuur waarin Van Geel zijn observaties pleegde. Er is hier sprake van ‘georganiseerde paniek’, zeer wel mogelijk dat men het geluid van een dier met dat van een machine verwart. Onder andere in dit opzicht houdt Favereys poëzie een radicalisering in van die in *Het eerste boek van Schmoll*. Bij Van Ostaijen komen dieren nogal eens voor als kermisattractie, bij voorbeeld in ‘Avond Strand Orgel’ waar een in mensenkleren gehulde orang-oetang, een dansende dromedaris en een ja-knikkende ezel die Boudewijn heet worden opgevoerd: ‘alle dieren zijn getemd’. Faverey laat (in ‘man & dolphin/mens en dolfijn’) zien hoeveel tijd dat kost. Toch lukt dat dresseren en organiseren nooit helemaal. Een enkele keer wil er nog wel eens onverwachts een (op Van Ostaijens ‘late libel’ alluderende) ‘late wesp’ binnen vliegen, zoals er in deze poëzie wel vaker onvoorziene, en met de aanwezigen op minder goede voet staande gasten infiltreren.

Niets heeft hier meer bestaansrecht op grond van natuurlijke kwaliteiten. ‘De eerste zwaluw van dit voorjaar/moest alle betekenissen zien kwijt/te raken die ik ook zelfs slapend/niet meer wens terug te vinden.’ De zwaluw moet met andere woorden worden losgemaakt van zijn spreekwoordelijke verbinding met de zomer, zoals enerzijds de dieren in het algemeen geen seismografen van natuurlijke cycli meer zijn en anderzijds het waarheidsgehalte van alle spreekwoorden niet alleen, maar zelfs van ál het spreken op losse schroeven staat. Door ‘schade & schande’ wijs worden is er niet meer bij, omdat het soort levenservaring waar men al doende leerde hoogstens in de marge van de maatschappij nog kan worden opgedaan (in de literatuur bij voorbeeld), zoals daarbuiten geen vorm van distantie, introspectie of subjectieve waardering nog iets te betekenen heeft tegenover de buitenom vastgestelde *objectieve* waarde van mensen en dingen: ‘Wie heeft iets aan inkeer./Hier heet het:/wat koop ik/ervoor, (...).’Daarom bestaat ook elke plaats waar het subject zich thuisvoelt slechts als chimère, als spreekwoord of (nog veel erger) in de waan van de letterlijke transpositie van het spreekwoord naar de realiteit: in het feitelijke getik van de klok. De ontnuchtering komt als er iets hapert aan die monotonie, ‘als de klok stilstaat’, dan ‘is het nergens thuis meer’. In werkelijkheid was dat natuurlijk allang zo. Het tempo waarin het georganiseerde leven afgespeeld wordt is nergens afgestemd op de menselijke hartslag: ‘horloge ontdoet zich van tijd in pols.’ Zo komen er noodgedwongen achter alle woorden vraagtekens: ‘regen, bange haan, wind? Een//mens? een vlok duisternis?’ De verhouding tussen de woorden en wat ze betekenen is volstrekt arbitrair geworden: ‘woorden betekenen niets’ en ‘(w)at onder het woordoppervlak/schuilt, schuilt daar haast/tevergeefs. De schorpioen//verroert zich niet als ik/de steen oplicht. Er is/trouwens geen schorpioen; laat

staan iemand//die een steen oplicht/die geen steen meer is.' En: 'Is dit nog riet dat daar wuift?//Of wordt er alleen nog gewuifd/in taalresten (...).' Dan maar taalresten organiseren, stenen optillen die woorden zijn - in de hoop toch ooit iets zwaars te pakken te krijgen, iets dat even stil wil blijven liggen.

Het zal duidelijk zijn dat Favereys poëzie dicht bij die van Kouwenaar komt. Die zag zijn huis (zijn lichaam) al achteloos herschreven tot een (lege) huls en constateerde dat 'zijn geest haast een gat' was, bij Faverey is dat systeem geworden: alle woorden zijn lege hulzen. Kouwenaar zegt: 'geen letter die de grond haalt', Faverey: 'woorden raken niets echt aan'; en diens 'witz van de twee doven van pointe ontdaan en veranderd' lijkt model te hebben gestaan voor Kouwenaars 'laatste twee regels//die elkaar afmaken doven/als kwartels - '. Beiden willen steeds opnieuw een moment ontsnappen aan de druk van de tweede natuur die ervoor zorgt 'dat men een voorval sneller vergeet dan het plaats grijpt' (Faverey). Uitrekken, afstand nemen, vertragen: dat zijn de middelen waarmee men 'zijn tijd' terug kan laten komen en iets van de tot op het bot uitgedunde verstandhouding kan herstellen. Op de achtergrond sluimert steeds het bewustzijn dat uiteindelijk alles toch meer is dan waartoe het in de tweede natuur veroordeeld is, dat mensen en dingen niet opgaan in wat er van ze gemaakt is. De situatie is hopeloos, de dichter niet. Hij weet dat er, hoe onherkenbaar dan ook, niet-identieke resten zijn die zich aan het gemaakte, de definitie onttrekken. In de hommages aan Hercules Seghers, Sappho en François Couperin (in *Chrysanten, roeiers*) geeft Faverey een paar van de bronnen waaraan hij die kennis ontleent. 'Wat een heerlijke streek - ' heet het in het begin van de Sappho-reeks, 'met weinig ach welnee/met geen wilde dieren/of slangen, of mensen,/of iets'.

Maar die heerlijke streken 'zijn' er niet in ontologische zin

(zoals Hamelink meent). Ze liggen niet in een sfeer die voorafgaat aan de identificatie/de organisatie door de (maatschappelijke) rede, ze zijn daar juist mee verbonden. Daarom kunnen ze ook niet in strikte zin ervaarbaar gemaakt worden door rede en zintuigen uit te schakelen. *Andere mogelijkheden zijn er alleen als ze zichtbaar gemaakt, gerealiseerd worden*, als bestaande structuren als ‘quasi-/voorgevormde strukturen’ (Faverey) onthuld worden, en dat kan alleen door de autoriteit van de heersende rede niet te ontvluchten maar hem op te ruimen en in te pakken - al is het (voor de dichter noodzakelijkerwijs) in afzondering, in taal, in poëzie.

Equilibrisme

Bernlef is de dichter van het detail. Om dat onvervormd in beeld te krijgen moet de natuurlijkheid van de ruimtelijke en de temporele relaties waarin het is ingebed worden gerelativeerd. Want in die relaties wordt het gedefinieerd door zijn functie, door wat het voor het geheel betekent, niet wat het zelf is. Toch is het Bernlef ook niet zonder meer om dat laatste te doen, om een soort wezensdefinitie. Dat zou ook alleen maar tot quasi-diepzinnig gebazel kunnen leiden: betekenissen kunnen nu eenmaal slechts gegeven worden bij de gratie van de verschillen met andere dingen, elke betekenis drukt een relatie uit. Bernlefs voorliefde voor het detail neemt daarom de vorm aan van de poging die relatie opnieuw te definiëren. Vandaar dat hij bij voorkeur in randgebieden opereert, in gebieden waar de dingen slijten, verbrokkelen, uiteenvallen, waar ze overgaan in iets anders, vervormen, wegraken. Titels als *Bermtoerisme, Rondom een gat* en *Grensgeval* geven dat direct aan.

De 'Demonstratiefilm' die Bernlef in laatstgenoemde bundel afdraait, is er - zoals in elk geslaagd gedicht - óók een over zijn intenties. Hij begint met een bewerking van een paar regels van de (door hem bewonderde) Auden: 'Je hoeft niet te zien wat iemand aan het doen is/om te weten hoe hij zich voelt//je hoeft alleen maar op zijn ogen te letten', kok, chirurg, kantoorbediende, 'allen hebben die trek gemeen/ zichzelf verrukt in een functie vergetend'; waarna er met 24 beelden per seconde een agent, 'één met de knuppel', in beeld komt die bezig is een demonstrant af te tuigen. Maar dat gaat allemaal te snel en te vanzelfsprekend. Om de agent los te maken van zijn functie wordt de film stopgezet en teruggedraaid: 'Als de knuppel de rug heeft verlaten komt/de agent tot zichzelf in het beeld//herkent het rubberen ge-

vaar in de lucht/en bergt het snel terug in zijn zak//achterwaarts lopend begint hij te leven/de man die hij slaan wil komt op hem af.'

Door het onderwerp ligt het er hier dikker op dan elders dat achter Bernlefs antifunctionalisme niet een pleidooi voor het ornament schuilgaat (net als die van Campert, Schierbeek, Kouwenaar, Van Vliet en vele anderen is zijn taal de nuchterheid zelve), maar de intentie geweld - waar mogelijk - terug te dringen. Verreweg de meeste gedichten spelen zich af in gebieden die men niet zo gauw als slagvelden zal zien, in volkstuintjes, oude huizen, langs de straat, aan het strand, tussen mond en appel. Wel zijn het steeds gebieden waar dingen op elkaar stuiten, waar lichamen contact maken: waar geweld dus het beste is waar te nemen: waar het ene lichaam het andere in een vorm dwingt, terugdringt, opslokt, vernietigt. Ideaal is het evenwicht, het vermogen bewegingen op elkaar af te stemmen: de bijna onbeteugelde stijl waarmee de jockey een uit cadans geraakt paard soepel, namelijk louter met zijn gewicht corrigeert. Dit vermogen tot geweldloos corrigeren is geen puur rationele, vooraf te berekenen of achteraf te beredeneren aangelegenheid, ''t valt niet te leren', althans niet in de studeerkamer, wél kan het in de praktijk ontwikkeld worden. In balans blijven kan alleen bij de gratie van een lichamelijk-zintuiglijk reactievermogen dat niet door de rede beteugeld maar wel in toom gehouden wordt (vgl. Ten Berge in 'De lusitaanse variant': 'we zijn even ingetoomd als onbeteugeld') en juist daardoor in zijn gevolgen alleszins redelijk blijkt.

Het evenwicht waar Bernlef voor opteert is dus nooit een gegeven evenwicht, maar een dat gevormd en in stand gehouden moet worden. Een gegeven evenwicht bestaat trouwens niet, waar het lijkt te bestaan is het in werkelijkheid gedecreteerd, een kwestie van orde, van tucht en gehoorzaamheid, van purisme en kuisheid. Een werkelijk

evenwicht kan alleen ontstaan uit het op elkaar inwerken van de samenstellende delen, uit heterogene impulsen, aantrekkende en afstotende krachten, verlangens en argumenten - zonder bemoeials van buiten. Vandaar dat Bernlefs evenwichtsgevoel hem niet afkerig maakt van wat door meer rigide, hiërarchische en ordelijke, kortom gediplomeerde geesten emotieloos wordt opgeruimd: ongeregelde woekeringen, stof, onkruid, vuil, afval, rommel, alles wat overgangen vloeiend maakt. Bernlef is de dichter van het onbedoelde en het onberaamde, dus ook van alles wat juist vanwege die bedoeling, vanwege de foto, de geschiedenis en het nageslacht werd afgezonderd. Op dit punt communiceert zijn werk met dat van vele anderen, met de verhalen van S. Montag bij voorbeeld, of met de gedichten van Harmsen van Beek (waarin het onkruid ook syntactisch en idiomatisch woekert) en, via een wat langere weg, met die van Lucebert.

In laatste instantie opponeert Bernlefs poëzie, en in feite die van alle hier behandelde dichters, niet zozeer tegen afbraak, verval en dood, alswel tegen de nodeloze versnelling daarvan, of anders gezegd: *tegen de desastreuze scheiding van dood en leven die kenmerkend is voor elke zogenaamde beschaafde samenleving*. Die beschaving is namelijk gefundeerd op het (liefst uit eigen beweging) doden van alles wat leeft, de natuur in en buiten de mensen, maar het is kenmerkend voor de beschaafden dat ze daar liever niet aan herinnerd worden. Daarom is de dood en alles wat niet verbergt daarheen op weg te zijn taboe. De jeugd heeft de toekomst! Maar heimelijk of niet heimelijk wil iedereen die toekomst zélf, heimelijk of niet heimelijk wil iedereen de dood van de anderen (Canetti), of toch op zijn minst (in termen van de kritische theorie) zijn reductie tot bruikbaar ding, tot ruilwaarde. Dat reductiemechanisme, en daarmee macht en onderdrukking, werkt overigens niet alleen maar in de hoofden van de men-

sen: het is geobjectiveerd in de maatschappelijke verhoudingen van de mensen onderling en van de mensen ten opzichte van de natuur. Het evenwicht waar de poëzie voor opteert, dat wil zeggen: de integratie van de dood, van verval en afbraak en daarmee van de natuur in het leven, van de spontaniteit in de rede, is alleen mogelijk als het overlevingsprincipe losgekoppeld wordt van dat van de onderdrukking van de natuur - en dat is tegenwoordig technisch alleszins mogelijk. Als afbraak en verval niet langer gepland en geregeld zouden worden, zou niemand zich bij de confrontatie ermee hoeven te schamen. Andere culturen, waar moderne dichters nogal eens te rade gaan, leren dat. Het slotgedicht van *Grensgeval* bij voorbeeld gaat over een oude Eskimo van wie iedereen weet dat hij zich gaat ophangen zodra men op jacht is, maar niemand probeert hem daarvan te weerhouden, ‘niemand bekijkt hem/tussen de nappen en de/flakkerende vetlamp/ /valt hij bijna/of nauwelijks/ niet op’. Doodgaan dat niet opvalt - dat is de evenwichtigste manier van leven die denkbaar is.

Onteigeningspogingen

H.C. ten Berge is ook in die zin een open dichter dat hij makkelijk invloeden, uit vreemde culturen of van andere dichters, verwerkt. Zijn poëzie heeft dan ook raakvlakken met die van nagenoeg alle belangrijke Nederlandse dichters. Door er daar een paar van te noemen kan ik tevens enkele van de belangrijkste trekken van de Nederlandse poëzie in de jaren zeventig aanstippen.

Met onder anderen Kouwenaar, Bernlef en Tentije deelt Ten Berge het besef van afbraak en verval, van de eindigheid van alles; en ook hij is enerzijds overtuigd van de noodzaak van die afbraak, maar richt zich anderzijds tegen het (niet-noodzakelijke) geweld waarmee afgebroken wordt. Om die afbraak, die desintegratie, die versnippering tegen te gaan gebruikt ook hij in zijn recentste werk foto's. Met behulp daarvan tracht hij beelden te ontwerpen die het daar en toen in ‘een eeuwig heden’ verduurzamen: ‘terwijl je zelf al krimpt, uiteenvalt/en verkruimelt/woeker je/met beeldsnippers van een voorbije tijd.’ Een van de bindmiddelen waarmee Ten Berge de brokstukken van die verloren gegane eenheid van het leven - misschien wel het belangrijkste thema van zijn poëzie - enigszins bij elkaar probeert te houden, is de herhaling van motieven, van woorden of woordgroepen, niet alleen binnen een bundel, maar in het hele oeuvre, dus ook in het proza en de essays. Sjamaan en raaf, het smalende grasvolk en de jongen van de vlakte, speelkoorts en dodendans: de lezer komt ze overal tegen.

Met onder meer Hamelink deelt Ten Berge het besef dat er in het verleden ontwikkelingsmogelijkheden zijn afgesneden waardoor het ‘stramme heren’, geruggesteund door ‘de bank van de heilige geest & de handel’, mogelijk is geworden ‘beverig en blauw het verleden een zekere toe-

komst (te) voorspellen'. Om dat monsterverbond op te blazen gaat de dichter langs vergeten wegen op zoek naar explosief materiaal, meer concreet: naar bondgenoten. Ter wille van een ónzekerder toekomst keert hij zich 'in zekere termen tegen het heden' en ontwikkelt hij een soort dialectiek van het bezit: 'wie nu iets bezit/wordt morgen bezeten.' Daarom is het beter vrijwillig afstand te doen van alles waarmee men 'zekerheid' denkt te kunnen kopen, ook en vooral van de zelfvoldane, van de zinnen gescheiden rede. De 'bundeling van krachten' waar hij op aanstuurt is dan ook die van zinnen en rede, van lichaam en geest. Dat is een (in de letterlijke zin van het woord) constructievere opstelling dan die van Hamelink, die het toch meer zoekt in een ontkenning van de rede als zodanig. Vermoedelijk is daarom ook de historische gerichtheid en dus ook het materiaal waar Ten Berge mee werkt concreter dan bij Hamelink; wat dat betreft sluit Ten Berges poëzie weer meer aan bij die van bij voorbeeld Ter Balkt. Maar terwijl die laatste in de middeleeuwen speurt naar oud gereedschap, naar volksgebruiken en volksoproer om die, in stroeve boerse ritmes en niet altijd zonder retoriek, parallel te schakelen of te contrasteren met latere ontwikkelingen, zoekt Ten Berge daar inspiratie bij Hadewijch en de vaganten: *bij mensen die alles op het spel durven te zetten*. Die inzet is hoog, maar ook nodig.

Want met het afnemen van de vooruitzichten wordt de noodzaak van inzicht groter, en daarvoor is inzet van alle krachten vereist. Ten Berge wil, nu 'het uitzicht krimpt', zorgen dat er nog iets te zien blijft; zijn werk is de poging 'een innerlijk landschap gestalte te geven', een landschap in woorden waar de maker niet zozeer uit verdwijnt als wel in oplost: waar object en subject een synthese bereiken. Tegenover de onteigening van lichaam en geest onder de druk van de realiteit houdt hij vast aan het idee van een ander soort onteigening. Daarover uit hij zich in zijn nieuwste gedichten

directer dan ooit, maar zeker niet voor het eerst. Eerder deed hij dat bij voorbeeld in de reeks ‘Maker & model’ (in *De witte sjamaan*).

‘Het gedicht een zo leeg/mogelijk beeld van de maker/dat daarin samenvalt met zijn model.’ Dat beeld van de maker is dat van de onteigende dichter die zich probeert te ontdoen van het vervreemdende netwerk van betekenissen waarin hij gevangen zit en dat hem elke onmiddellijke relatie tot de realiteit en tot zichzelf ontzegt. De leegte die hij wil bewerkstelligen is die waarin mensen en dingen tot zichzelf komen. ‘(D)e pekel der namen vreet aan de witheid/van wat niet gekend/maar terloops/in een snelle bezwering benoemd is.’ Dat vluchtige benoemen van het onbekende - bijprodukt van zijn beheersing - werkt in negatieve zin onteigenend: het wordt onafhankelijk van zijn eigen mogelijkheden gedetermineerd, waargenomen en gebruikt. Om de blik vrij te maken voor de sluimerende potenties die door het ‘perfide vernuft’ ontkend worden, moeten de woorden een voor een worden afgelegd. Zo kan in gedachten en gedichten de onbesmette wereld van voor de vervreemdende naamgeving (dat is het model waar beeld en maker zich op richten) bereikt worden:

ik hak
   en schep
een wenteltrap
   die treden

      mist

zodat ik in mijn leegte stap

         en val

daar word ik afwezig
het sneeuwige licht van het eerste begin
in gedreven

Het doel van zulke riskante tochten (die in Ten Berges hele werk voorkomen, in zijn laatste gedichten soms met identieke woorden - ‘ultieme leegte’, ‘val’ - in slotposities) is om, eenmaal leeg en (ver)blind, het onbekende opnieuw, maar nu minder vluchtig te benoemen. Zo kruipt de ‘blinde transmontanus’, even verder ook ‘de klimgrage steenbok’ genoemd, 's ochtends, ‘(a)an de voet van zijn droom’ naar ‘zijn slaapwarme klipgeit’. Gemzelichaam en berg worden identiek en transmontanus dringt blindelings ‘haar droomspelonk binnen’. Het gedicht doorloopt zodoende de weg van de bergpiek van de droom naar beneden, naar het vroege licht van de morgen (waar ook Breytenbach graag vertoeft) en het noodzakelijke wakker worden, van de eenzaamheid naar de paring, van de stilte naar de eerste woorden.

Al in Ten Berges eerste bundel - *Poolsneeuw* (1964), het eerste gedicht gaat over een slaper die ontwaakt (!) - komt de lezer ‘in de neergang der verbeelding’ heren tegen ‘in wier woordkodes werelden worden verzwegen’. In zijn recentste werk, dat net als dat van veel andere dichters stukken toegankelijker is geworden, drukt Ten Berge zijn weerzin tegen ‘de omnipotente aanwezigheid van het ploertendom’ en hun de scheppingskracht bedreigende woordcodes onverbloemder uit: tot in de zelfgekozen eenzaamheid is die bedreiging werkzaam. Toch zit er voor de dichter niets anders op dan die ‘verzwegen werelden’ te blijven blootleggen, om het onbekende en het bekende, natuur en rede steeds opnieuw, volgens het principe van de geweldloosheid waar alle goede poëzie op uit is, op elkaar af te stemmen. Die poëzie is niet gelokaliseerd in één van beide, in subject

óf object, maar in het gebied waar die in elkaar overgaan, in de ruimte ertussen: die poëzie is ‘de ruimte tussen jij en ik’, ‘zij vertraagt het gebaar/dat ruimte schendt’.

Spiegels opeten

Op het eerste gezicht ziet het ernaar uit dat de moderne Nederlandse poëzie een ontwikkeling die nogal wat politieke activisten van weleer de laatste jaren hebben doorgemaakt, is vóór geweest, dat de omslag die zich nu allerwege bezig is te voltrekken (van een maatschappelijke naar een op het eigen ik gerichte oriëntatie, van een politieke, op verandering van de maatschappelijke structuren gerichte activiteit naar een a-politieke, therapeutisch-relationele) in de poëzie niet eens voltrokken hóefde te worden. Immers, welke Nederlandse dichter heeft zich destijds door Vietnam, Cuba, Parijs of Praag tot politieke poëzie laten inspireren? Het beste gedicht over Vietnam is dat van Alain Teister (*Geen vuil aan de lucht*) dat gaat over de onmogelijkheid van een gedicht over Vietnam. De *Gebruikslyriek* van Lizzy Sara May haalt het, ondanks de optimistische titel, op geen stukken na, de gedichten van Maurits Mok (bij voorbeeld in *Met Job geleefd*) zijn sympathiek maar gedateerd, het werk van een aantal arbeider-dichters had nauwelijks andere verdiensten dan dat het door arbeiders geschreven was - en zelfs is er hier niemand geweest die zijn verbittering over het wegvallen van Cuba, China en Vietnam als politieke oriëntatiepunten en inspiratiebronnen (die voor een wat praktischer politieke geest trouwens ook toen al te ver weg lagen) tot een soort ondergangsepos heeft verwerkt. Maar *Der Untergang der Titanic* is toch ook in Duitsland een geval apart. Raddatz vatte de situatie daar onlangs zo samen dat de traditie die op Brecht teruggaat volledig verdrongen wordt door de Benn-traditie: de bewegingloze eenzaamheid heeft er de sociale gezindheid ook als poëtisch ideaal op de achtergrond gedrongen. Maar de vraag blijft of die verandering (even aangenomen dat die althans wat het resultaat betreft ook

hier van toepassing is) nu inhoudt dat de recente, in zichzelf gekeerde poëzie gelijk opgaat met de maatschappelijke ontpolitisering, of ze (erger nog) misschien zelfs als een gaaf voorbeeld van die inmiddels niet ten onrechte als narcistisch bestempelde cultuur beschouwd moet worden.

De vraag stellen is hem ontkennen. Het werk van de hier besproken dichters is, hoe strijdig dat ook mag lijken met het autonome, zelfreflexieve karakter daarvan, radicaal antinarcistisch. Want wat al deze dichters, hoe verschillend ze onderling ook mogen zijn, met elkaar gemeen hebben, is dat ze partij kiezen voor de natuur of de dingen, à la Ponge of anderszins, dat ze de voorrang van het object eerbiedigen, dat ze antisubjectief zijn. De zelfvergoding van het subject, dat alles wil vormen naar zijn beeld en gelijkenis om er zich vervolgens trots in te herkennen, wordt hier steeds radicaal ondermijnd. Het ik offert er zijn duurzaamheid en zijn identiteit om alles wat het niet is eindelijk te kennen in plaats van te misvormen en aan zich te onderwerpen. Superieuren en toeschouwers kan het daarbij missen als kiespijn. Terwijl de narcist voor alles wat hij doet de bewonderende blikken van anderen nodig heeft, zoekt de dichter de eenzaamheid op. ‘Zowel de psychotische als de dichterlijke produktie is een gesprek zonder iemand die luistert,’ zegt Kipphardt met Ten Berges instemming. En Zuiderent is op zoek naar iemand die ‘in de ruimte praten kan/ zonder de noodzaak van een luisteraar’. Cees Nooteboom kritiseert zijn ‘Tijdgenoten’ (in *Open als een schelp - dicht als een steen*) die zich kleden ‘in het zichtbare,/strips, televisie, films’ en die ‘wonen in foto's en spiegels’; zelf wil hij ‘onvindbaar, onzichtbaar’ worden, ‘als een man naast een beeld’. Dat kan alleen via de dingen die hij graag helder gezegd had, de zelfverdubbelende spiegel moet eraan geloven: ‘Terwijl hij langzaam van de spiegel at/vond hij zichzelf,//of wie daarvoor doorging’ - een slotzin die enerzijds die identiteit meteen weer, zoals het hoort, op losse

schroeven zet, en anderzijds en passant nogmaals Kouwenaars aanwezigheid in een groot deel van de Nederlandse poëzie van dit moment duidelijk maakt.

Ontkoppeling, vertraging

Voor de narcist is alleen het heden van belang. Zonder zich iets aan verleden of toekomst gelegen te laten liggen is hij uit op een zo volledig mogelijke *uitbuiting* van het ogenblik. Jachtig speurt hij permanent naar de attributen die van hem een ster, een succesnummer, of althans iemand die daar op lijkt, kunnen maken; in werkelijkheid is hij de absolute consument geworden. Daarvan is de moderne dichter de tegenpool. Hij probeert zich voortdurend te ontdoen van alle voorbeelden, nog van het voorbeeld dat hij voor zichzelf geworden is, door steeds nieuwe relaties tot de realiteit te ‘produceren’ om zodoende iets te redden van de continuïteit die elders zo hopeloos verloren lijkt. Hij verzet zich tegen de vernietigende scheiding van gevoel en verstand, doen en denken, lichaam en geest, heden en verleden, van natuur en rede uiteindelijk, door niet mee te gaan met het tempo waarmee die scheiding op de spits wordt gedreven. De vooruitgang - die er geen is - probeert hij af te remmen. Hij wil een vertraging van waarneming en handeling om er even buiten te kunnen treden: een faseverschil dat de ontkoppeling van natuur en rede én het idee van hun herstel in een beeld zichtbaar kan maken.

Correspondentie(s)
***Over recent Nederlandstalig proza (1979-1982*)**

In de greep van het verlangen
Cees Nooteboom, Een lied van schijn en wezen

Het oppositionele begrippenpaar ‘schijn’ en ‘wezen’ heeft in de geschiedenis van de theologie, de filosofie en de literatuur een eerbiedwaardige traditie. Ondanks allerlei betekenisverschuivingen bevat die tegenstelling daarbij iets constants: ‘schijn’ staat steeds voor het veranderlijke, en ‘wezen’ voor het statische, het blijvende, het eeuwige. Om dat wezenlijke, dat essentiële, ging het steeds; het domein waarvan men hoopte dat het niet onderhevig was aan toeval en vergankelijkheid werd altijd hoger aangeslagen dan dat van het veranderlijke - met het gevolg dat men zich in de praktijk van het leven ook nogal gemakkelijk met die vergankelijkheid van alles kon verzoenen. ‘De schrijver’ in *Een lied van schijn en wezen*-in die verhulde ik-vorm treedt de verteller in deze novelle van Cees Nooteboom op - heeft die hiërarchie omgekeerd, hij kiest voor de schijn. Alles wat vluchtig is, wat voor het in een vorm is gestold alweer verdwenen is, heeft voor hem minstens zoveel of zelfs meer belang dan wat wel in een resultaat uitmondt. Wat dat betreft staat hij lijnrecht tegenover ‘de andere schrijver’, met wie hij gedurende het hele boek discussieert over het schrijven.

‘De andere schrijver’ is het type van de zelfverzekerde bestseller-auteur, precies op de hoogte van wat goed is voor de lezer en vast van plan daar nooit een duimbreed van af te wijken. Volgens hem is de lezer alleen maar in de afloop van een verhaal geïnteresseerd, zoals ook voor hemzelf alleen het resultaat telt, de verkoopcijfers, het succes. Het ongegeneerdst blijkt dat aan het eind van het boek, dan belt hij ‘de schrijver’, die in Rome aan een verhaal werkt, op met de vraag of het nog niet af is, hij zit namelijk in de commissie van het boekenweekgeschenk en wil ‘de schrijver’ graag een

dienst bewijzen: ‘Je weet, dat zijn altijd een paar honderdduizend exemplaren. (...) Voor jou is het een pot met goud.’ Waarna ‘de schrijver’ zijn inderdaad bijna voltooide verhaal in snippers scheurt en in de prullenmand gooit: ‘Dat verhaal waar jij het over hebt bestaat niet. Sorry.’ Maar intussen hebben we dat verhaal toch maar mooi voor ons liggen, ja, we hebben het zelfs vanaf het prilste begin, vanaf het opdoemen van de allereerste ongestructureerde beelden, uit het niets zien ontstaan.

Dat ‘de andere schrijver’ alles wat aan het resultaat voorafgaat minder interessant vindt, blijkt ook al vanaf die eerste regels. In de openingsdialoog zegt hij dat hij altijd alle ingrediënten van zijn verhaal paraat heeft voor hij begint; voor ‘de schrijver’ daarentegen ligt er dan nog niets vast. Bovendien is deze duidelijk beschroomd om de verhaalfiguren zo maar naar zijn pijpen te laten dansen. Vandaar dat hij probeert het verhaal zichzelf te laten schrijven; vandaar ook dat hij zich uitgebreid documenteert over de geschiedenis van de Balkan, want dat de dokter en de kolonel die de schrijver heeft gezien dáár thuishoren, staat buiten kijf.

De kolonel heeft weliswaar het uiterlijk van een vechtjas, maar een goede en dappere soldaat is hij nooit geweest. De oorlogsellende die steeds ‘na elke verloren slag uit zijn herinnering (was) weggegleden’, zit hem 's nachts danig dwars. De kolonel heeft last van nachtmerries. Daarin verschijnen ze zonder pardon, de ‘dertigduizend verlorenen die een snoer van stervenden en doden achter zich lieten die afgevreten werden door halfwilde honden en varkens’. Zo wreken de doden zich in het schimmenrijk van zijn dromen: de kolonel vond ‘hun persoonlijk lot’ altijd ‘van weinig belang’. De bóvenpersoonlijke geschiedenis - voor hem identiek met veldslagen en monumenten -, dáár had hij pas respect voor, want die ‘was er in zekere zin voor zichzelf. Hij werd weliswaar met mensen gemaakt, maar hield lang niet altijd rekening met ze.’

‘De schrijver’, die zijn verhaalfiguren naar Rome heeft gedirigeerd en daar nu zelf ook heen is gegaan, wordt door de stenen restanten van vergane Romeinse glorie op een heel andere manier aan het denken gezet over de tijd. Hij heeft het gevoel dat alles, ook zijn eigen hoogst reële leven, fictief is; niet zozeer omdat hij gemanipuleerd denkt te worden (of het moest zijn door zijn eigen fantasieprodukten), alswel ‘omdat alles nu eenmaal ondermijnd werd door een toekomstig niet-bestaan’.

Dat maakt voor hem ook de vraag actueel of er aan die schijn nog ‘echte schijn’ - literatuur dus - ‘moest worden toegevoegd’. Het antwoord op die vraag luidt bevestigend, literatuur is voor ‘de schrijver’ namelijk ‘geen verzinsel als afspiegeling van het leven’, maar iets wat de schijn bedriegt. Het gaat er hem om iets te maken dat voor opwinding zorgt, ‘een uiterst werkelijk verlangen’, naar vrouwen bij voorbeeld. Zoals hij er zich niet bij neerlegt dat het door de vergeten slachtingen in de Balkan veroorzaakte lijden ‘niet echt geweest was’ - reden waarom hij vindt dat lijden ‘iets moest wegen, (...) zichtbaar zou moeten zijn als een verder nergens bestaand erts’ - , zo opponeert hij tegen het fictieve karakter van zijn eigen bestaan door iets (zichtbaar) te maken, al is het maar voor even. En dat is ook precies wat Nooteboom in *Een lied van schijn en wezen* doet.

Net als de kolonel raakt de schrijver namelijk over zijn toeren bij de gedachte aan Laura, de aanstaande vrouw van de dokter. Die laatste had de kolonel gevraagd hen op hun huwelijksreis naar Rome te volgen. Hij heeft behoefte aan extra opwinding, vandaar dat hij zijn eigen jaloezie arrangeert. Hij weet dat de lichtvoetige Laura de plompe kolonel zal imponeren, de nauwkeurige observatie daarvan geeft hem de kick die hij nodig heeft. Maar niet alleen de kolonel, óók de schrijver, die even over de helft van het boek al een keer in de fictieve verhaallaag was geïnfiltreerd (‘een Neder-

lands schrijver had ooit, bijna honderd jaar nadat deze gebeurtenissen zich afspeelden, beweerd...') volgt het duo op zijn huwelijksreis naar Rome. In de greep van het schrijvend gecreëerde verlangen verliest hij de controle over zichzelf. Het produkt van zijn verbeelding neemt hem op sleeptouw, de grens tussen fictie en realiteit vervaagt. Die fictie wordt ook werkelijk steeds reëler, onder andere doordat de werkelijkheidsniveaus die in feite door een eeuw van elkaar gescheiden waren, nu perfect op elkaar aansluiten, en ten slotte in elkaar verstrikt raken.

Helemaal dolgedraaid moet ‘de schrijver’ dan - ‘als een wanhopige minnaar die zijn eerste rendez-vous gemist heeft’ - toezien hoe de kolonel in de draaideur van het hotel verschijnt, nadat hij zojuist voor het eerst met Laura naar bed is geweest. Daarmee is die ene banale regel die ‘de schrijver’ in §2 aanvankelijk pas had geschreven (‘De kolonel wordt verliefd op de doktersvrouw’, even later gevarieerd tot: ‘De epauletten neuken de vrouw van de stethoscoop’) volledig waargemaakt. Na het ontnuchterende telefoontje van ‘de andere schrijver’ moet het verhaal de prullenmand in. Althans volgens ‘de schrijver’, Nooteboom besliste gelukkig anders.

27 mei '81

Ander proza
Maarten 't Hart, De zaterdagvliegers

Een krantebericht: ‘In december komt er een grammofoonplaat uit met de titel “Muziek uit De droomkoningin”. In de roman van Maarten 't Hart komen 25 titels van klassieke stukken voor. Tien daarvan komen op de plaat in uitvoeringen die 't Hart zelf als de beste beschouwt’ - een soort privé-hitparade dus voor de komende, ongetwijfeld lange winteravonden. Als de onderneming succes heeft zullen er zeker meer platen volgen, voorlopig kunnen er nog genoeg boeken worden nagevlooid op titels.

Wie weet wat ons nog allemaal te wachten staat; misschien nog wel hele reeksen boeken met - ik noem maar wat - door de schrijver *zelf* geselecteerde fragmenten uit tien van de vijfentwintig boeken die worden genoemd in *De aansprekers* ('t Hart is gelukkig nooit zuinig geweest met het etaleren van zijn eruditie), met foto's van alle door 't Hart beschreven huizen, straten, stads-, zee- en vergezichten in *Een vlucht regenwulpen*, met alle bijbelcitaten uit *Mammoet op zondag*, met de afdrukken van alle sigarebandjes waarvan sprake is in het meesterlijke verhaal ‘Velasques Keurkorps Major’, kortom met alles wat door 't Harts magische aanraking op slag eeuwigheidswaarde heeft gekregen en dus verdient te worden bewaard voor het nageslacht. ‘Muziek uit De droomkoningin’, voor als u uw geliefde wilt zien smelten van verrukking, dat om te beginnen, maar ook: een nieuw dieptepunt in de stuitende idolatrie rond Nederlands meest overschatte schrijver.

Het laatste literaire boek van 't Hart heet *De zaterdagvliegers*. De verleiding om de hierin opgenomen verhalen te bespreken door middel van een persiflage is groot, maar misschien is het beter nog maar eens met argumenten duidelijk

te maken waarom er van dit proza helemaal niets deugt, waarom het slaapverwekkend zou zijn als de schrijver niet ongewild voortdurend voor hilariteitverwekkende vervreemdingseffecten had gezorgd.

Een samenvatting van de inhoud van 't Harts verhalen zal ik niet geven, die is alleen interessant voor wie belangstelling heeft voor het privé-leven van de schrijver, en die heb ik niet. Liever wil ik om te beginnen op een tegenstelling wijzen die voor dit proza veel essentiëler is dan alles wat het inhoudelijk heeft mede te delen: de tegenstelling tussen de pretentie van het persoonlijke (die niet alleen expliciet wordt beleden, maar ook impliciet van elke bladzijde afleesbaar is) en het volstrekt onpersoonlijke, het van woordkeus en beeldspraak tot zinsbouw en compositie volledig vastliggende en dus ook voorspelbare karakter van 't Harts schriftuur.

Wat ik tegen de boeken van 't Hart heb is dus niet dat die geen belangrijke maatschappelijke thema's behandelen, ook niet dat de stof ervan geput is uit het leven van de schrijver, dat het hier om individualistische of subjectieve literatuur gaat, nee, mijn bezwaar is juist dat individualisme en subjectiviteit in deze boeken nooit meer dan uiterlijke franje zijn, dat die in werkelijkheid volledig opgaan in de ‘objectiviteit’ van een van a tot z elders gedefinieerde taal.

Wat is dat voor taal? In *De zaterdagvliegers* toont 't Hart zich tevreden met het taalgebruik van de PTT, met het feit dat men daar niet zegt dat een lichting van de brievenbus ‘gebeurt’ (ik zou zeggen: plaatsvindt) maar ‘geschiedt’: ‘Zo wordt tenminste nog ergens het plechtige, verhevene en stijf-deftige dat de Nederlandse taal zo kan kenmerken, geconserveerd.’ Maar zolang zijn eigen boeken zo populair blijven als momenteel het geval is, hoeft 't Hart helemaal niet bang te zijn dat de PTT de laatste hoeder is van die bedreigde cultuur van plechtigheid en stijfheid, zijn boeken

zijn immers niets anders dan een monument voor die cultuur.

De regels der verheven taal schrijven voor dat een student die vloekt ‘jandorie’ zegt, eventueel ‘wel donders’, en dat het hebben van goeie zin wordt gestileerd tot ‘het best zijn van mijn luim’. Dat je niet ‘altijd’ of ‘steeds opnieuw’ zegt maar ‘altoos’. Niet ‘in het oog krijgen’ of ‘gewaarworden’ (of eenvoudigweg ‘zien’) maar consequent ‘ontwaren’. Niet ‘begint’ maar ‘aanvangt’, niet ‘stinkend’ maar ‘vies geurend’, niet ‘wegsturen’ maar ‘heen zenden’.

Ook in deze bundel zegt 't Hart wel weer ergens dat hij niet meer gelovig is, maar dan heeft hij toch niet in de gaten hoezeer dat geloof hem in de botten zit: hij denkt en spreekt nog steeds exact zoals het eens verplichtend is voorgeschreven. Je kunt die sacrale taal plechtig en deftig noemen, ik noem hem liever oubollig en truttig. Het is de afstandelijke en eufemistische taal van de christelijk en pedagogisch verantwoorde jeugdlectuur, de taal van de gezonde opvattingen en de positieve instelling tot de dood erop volgt. De taal waarin een geestverwant als Van Agt elke directe betrokkenheid en dus ook elk direct belang bij een zaak verdonkeremaant. Die schijnbaar niet door de tijd aangevreten woorden moeten neutraliteit en belangeloosheid, bovenpartijdigheid suggereren ten aanzien van politieke, maatschappelijke, ja in het algemeen: tijdelijke en aardse zaken.

Vandaar dat 't Hart ook nadrukkelijk zegt dat het voor een schrijver niet op het denken aankomt, laat staan op zoiets als partijkiezen, maar op de onvervalste waarneming. Het vervelende is alleen dat die laatste nooit direct mogelijk is, maar alleen door de taal die de waarneming ‘vervalst’ te negeren. Dat kan door die taal van binnenuit te ironiseren, of door te proberen zelfs het geringste spoor van die taal te vermijden. Een onvervalste waarneming in absolute zin, dus in de zin van niet door woorden, taalstructuren, gedachten, in-

terpretaties, belangen aangetast, is een fictie, letterlijk ondenkbaar. De benadering van het ideaal is dat niet. Alleen is daar naast een hoeveelheid durf, souplesse en inventiviteit een maatgevoel en een onderscheidingsvermogen voor nodig die 't Hart op geen stukken na bezit.

Ongeacht de omstandigheden spreekt 't Hart diezelfde houterige taal, dat ene doodvervelende vertoog (zoals dat in de literatuurwetenschap heet); nooit valt er een onvertogen woord: 't Hart is namelijk eentalig, hij kan helemaal niet uit de band springen. De enige taal die hij beheerst is die van de dominees en de vaders, tegen wie hij zich vermoedelijk alleen maar steeds afzet omdat hij beseft nog veel te veel op hen te lijken.

Om een behoorlijk boek te kunnen schrijven is meertaligheid een absolute voorwaarde. Een schrijver moet afstand kunnen nemen van zijn ‘eigen’ taal en zich kunnen identificeren met die van anderen. Hij moet beschikken over het vermogen om zich te solidariseren, om zich in te denken in het leven van anderen. Een schrijver (en ieder ander) die dat niet kan, kan de sociale en culturele gelaagdheid van een samenleving hoogstens van op afstand benoemen, hij kan die niet onmiddellijk in taal demonstreren, hij kan geen verschillen, geen tegenstellingen kenbaar maken. Eentaligheid verhindert zodoende kritiek, genuanceerdheid, maar ook: humor, (zelf)relativering, ironie en satire. Bij 't Hart treft men dan ook niets van dit alles aan. Alles is in die ene zeurderig-pedante toonsoort geschreven, of het nu gaat om dialogen, waarnemingen, innerlijke monologen of de niet zeldzame flarden pure zielsmuziek, of het gaat om de taal van ouderlingen, journalisten, scholieren, studenten of kinderen, het doet allemaal niets ter zake.

De hele moderne literatuur is kennelijk aan 't Hart voorbijgegaan. Tot het schrijven van een ook maar enigszins acceptabele gedachtenstroom is hij bij voorbeeld niet in staat.

Zo *denkt* hij ergens goed te kunnen zien ‘hoe mijn echtgenote arriveert’. Elders *denkt* hij: ‘Ik zit hier prinsheerlijk (...) met een mooi uitzicht over de kade waaraan ik woon en een goed zicht op het begin van de bocht naar de Wouterenbrug en eveneens een goed zicht op het eerste gedeelte van de Witte Rozenstraat.’ 't Hart moest eens weten hoe dicht hij met dit soort vervreemd taalgebruik in de buurt komt van iemand als Polet! Die laat, bij voorbeeld, in *Breekwater* iemand aan zijn vrouw vragen: ‘Hoe gaat het met onze dochter die in Australië woont en die getrouwd is met een mijnbouwkundig ingenieur?’ Het verschil is alleen dat Polet weet wat hij doet en dat het bij 't Hart een kwestie van doodgewone onkunde is. Goed waarnemen ‘kan eigenlijk alleen een kind maar’, zegt 't Hart. Dat is weliswaar onzin (een kind neemt alleen het in tijd een ruimte dichtbije waar, het heeft daardoor nog geen - kwantitatief - maatgevoel en geen - kwalitatief - onderscheidingsvermogen: alles behoort ononderscheiden tot een en hetzelfde universum), maar 't Hart kan het in elk geval ook niet. Als hij in het openingsverhaal van *De zaterdagvliegers* vertelt hoe hij als jongetje een meisje probeert te bekeren (ja, echt) dat met hem wil vrijen zonder precies te weten hoe dat moet, laat hij dat meisje het gewaagde woord ‘plasserd’ nog in de mond nemen, de verteller echter produceert zinnen als: ‘Ze keek naar het kleine orgaan en pakte het even vast’ en ‘Datgene wat hij alweer had weggeborgen in zijn broek was veel te klein om zich daar ooit voor te lenen’. Datgene wat hij alweer had weggeborgen in zijn broek - dat is een taal die gespeend is van elk begrip, elke charme en alle lust.

Een kind verliest zich als vanzelf in mensen en dingen, in zijn omgeving in het algemeen. De *kunst* zich daarin te verliezen is aan volwassenen voorbehouden. 't Hart heeft zich die ongedisciplineerde verhouding tot zijn omgeving blijkbaar zo grondig laten afleren dat hij er nu, als schrijver, niet

meer toe in staat is en dat zelfs het verlangen ernaar ontbreekt. Liever geeft hij zich over aan de autoriteiten, want ‘weinig dingen zijn zo prettig als gedomineerd te worden. Weinig maakt je zo gelukkig als het besef dat iemand anders, sterker en wijzer dan jij, je leidt en bestuurt.’ Het zou een citaat van Robert Walser kunnen zijn, in werkelijkheid staat dat - letterlijk zo bedoeld - in 't Harts *De vrouw bestaat niet*.

Twee verhalen in *De zaterdagvliegers* gaan over 't Harts mislukte leraarscarrière, twee nieuwe coupletten voor het in de Nederlandse literatuur zo langzamerhand wel ergerlijk eentonig wordende liedje over die (vermoedelijk wel geniale) leraar die het maar niet kan vinden met dat stomme ongemotiveerde leerlingengrauw. Maar als 't Hart daar, zoals deze verhalen te veronderstellen geven, net zo heeft lesgegeven als hij schrijft, is het wel duidelijk waarom hij geen poot aan de grond kreeg. Zoals die leraar niets liever doet dan dicteren, zo gunt 't Hart de lezer geen centimeter vrijheid. Alles wordt tot vervelens toe voorgekauwd en uitgelegd. Niets - maar dan ook letterlijk helemaal niets - wordt aan zijn fantasie overgelaten. Als 't Hart iets in de directe rede schrijft ontneemt hij het die directheid meteen door schoolmeesterachtige toevoegingen als: ‘zei hij verontwaardigd’, ‘sprak ze vinnig’ en ‘dacht hij verbaasd’. Nooit durft 't Hart stemmen of gedachten commentaarloos in elkaar te schuiven, zelfs bij de meest voor de hand liggende reacties geeft hij tekst en uitleg.

Wanneer hij als beginnend leraar naar de namen van de leerlingen informeert, gaat dat bij voorbeeld zo: ‘Nerveus noteerde ik zijn naam, en die van de jongens voor hem, en toen was ik aan de dwerg toe. Met een piepstem riep hij: “Pieter Keetbaas”. Daar ik even in de veronderstelling verkeerde dat ik stekelbaars had verstaan, zei ik: “Dat is grappig. Pieter Stekelbaars. Ik werk met stekelbaarzen”.’ Alsof er ook maar één lezer was die zonder die uitgeschreven veronder-

stelling gedacht zou hebben dat hij die naam goed had verstaan.

Meer dan eens neemt die vertellersbemoeizucht van 't Hart ziekelijke vormen aan. Als hij van iemand gezegd heeft dat hij zo langzaam liep dat hij ‘een half uur deed over een afstand van dertig meter’ voegt hij daar voor de debiele lezer aan toe dat dat ‘één meter per minuut is’, en voor de romantische dat ‘het was alsof hij daarmee de Tijd zelf stilzette, alsof hij in het gouden licht van de ondergaande zon (...),’ waarmee we meteen in de STER-beeldspraak zitten. Mocht 't Harts fanclub nog eens ooit een deeltje *Gouden zinnen uit De zaterdagvliegers* willen uitgeven, dan stel ik daar graag mijn lectuurnotities voor beschikbaar; de lezer van dit artikel moet het met een willekeurige greep doen.

Op de eerste bladzijde van het titelverhaal heeft 't Hart al twee keer van iemand gezegd dat die erg klein was, weliswaar nooit met zo weinig woorden, maar goed; niettemin vindt hij het nodig de lezer meteen daarna nog een derde keer te waarschuwen. Nu gaan alle registers van de onbevangen waarneming pas goed open: ‘Natuurlijk kon zij dat alleen maar doen met Japie Voogd die zich qua grootte tot zijn medemensen verhield zoals een jeneverglas zich verhoudt tot een wijnbokaal.’ Wat een kinderlijk gevoel voor verhoudingen, wat een onvermoede beelden! Uiteraard hoort in deze onbevlekte taal bij ‘kussen’ ‘vochtige’ en bij ‘wiegen’ ‘vredig’. En uiteraard is het hier nooit zomaar donker, nee hoor: ‘de vensters wierpen geen lamplicht op de stoepen’, ‘de avonden donkerden’ en kort achter elkaar doemt er tweemaal iets op uit ‘het rijk der duisternis’. Het groteskst zijn echter 't Harts metaforen: ‘Met een gewild sierlijk gebaar duwde hij beide enveloppen tegen het zwarte kunstgebit dat de gleuf afsloot van overige bestemmingen. Toen de enveloppen in de bus smakten, ratelden en klepperden de tanden van het kunstgebit als een ontstemd carillon.’

Bij deze aan alle kanten rammelende beelden zal ik het laten, al zou er nog heel wat te zeggen zijn over de klungelige zinsbouw, over onlogische verbindingen tussen hoofdzinnen en bijzinnen, tussen zinnen onderling en tussen alinea's, over de voorspelbaarheid van zelfs het meest ‘verrassende slot’ en over de regelrechte opschepperijen in deze verhalen.

18 nov. '81

Het ideaal van de onnadrukkelijke beweging
Nicolaas Matsier, Onbepaald vertraagd

Aan het einde van het eerste verhaal uit *Onbepaald vertraagd*, de tweede bundel van Nicolaas Matsier, leest de ik-figuur in een filosofisch woordenboek het begin van een artikel over het nominalisme: ‘Nominalisme is de naam van het kennistheoretische standpunt dat de algemene termen waarmee de mens de werkelijkheid om zich heen ordent geen objectief bestaande, reële entiteiten aanduiden, maar louter en alleen woorden, namen zijn.’ Behalve de titel van dat verhaal (‘Flatus vocis’=ademstoot; méér is een woord namelijk niet) zitten er in de hele bundel verwijzingen naar het nominalisme of daarmee verwante stromingen. Desondanks gaat het in *Onbepaald vertraagd* allesbehalve om filosofische verhalen, tenminste als men daar een soort in dialoogvorm gegoten verhandelingen over filosofische thema's onder verstaat. Er wordt hier sowieso niet erg veel gepraat; gedacht wordt er echter des te meer.

De verhalen zouden getypeerd kunnen worden als de minutieuze, als het ware in vertraagd tempo geregistreerde verslagen van het waarnemen en denken van een ik-figuur. Het nominalisme is daarbij niet het thema waarover gedacht wordt, de verwijzingen ernaar geven eerder een indicatie van de manier waarop gedacht (en dus geschreven) wordt: de termen waarmee de verteller de werkelijkheid om zich heen ordent zijn slechts woorden, ze duiden niet op een feitelijke ordening. Tot het construeren van zo'n samenhang is hij ook nauwelijks of niet in staat, omdat aan de voorwaarde daarvoor niet voldaan is: afstand, in ruimte en tijd, tot de feiten; hij zit er nog steeds middenin.

Talrijk zijn de plaatsen waar de verteller van dat gebrek aan samenhang expliciet melding maakt, en waar hij tevens

duidelijk maakt wat daar de gevolgen van zijn: de combinatie- en interpretatiemogelijkheden zijn legio. In ‘Esse est percipi’ (zijn is gezien worden; wat dus impliceert dat wat je niet ziet ook niet bestaat) staan deze zinnen: ‘De zaak houdt me onafgebroken bezig. Zelden ben ik zo gefascineerd geweest door iets dat uitsluitend uit details bestaat: oogbewegingen, lichtval, lichaamshoudingen, krommingen, toenaderingen, stiltes, evenwichten, op zich banale gevolgen van drank, onderdelen van een in principe alleroverzichtelijkst tafereel, dat eindeloos geïnterpreteerd en herwaardeerd kan worden. Alle details interesseren me. Want ik weet niet waarvan ze deel uitmaken. Maar ze lijken een samenhang te vertonen die me niettemin steeds weer ontglipt, zonder dat de suggestie vermindert: ik ben hier eerder geweest. Ik herken de elementen van deze constellatie, maar ik zou niet weten waarvan.’ Kortom het ‘heden’ is het enige wat bekend is, waar dat op aansluit, van welk verleden, van welke geschiedenis dat het gevolg is, is onduidelijk. In die zin moet die geschiedenis dus nog gemaakt worden. ‘Ik ben op de hoogte van het slot, maar de korte inhoud van het voorafgaande ken ik niet of nauwelijks’. En daar is de verteller niet ongelukkig mee, hij laat de verschillende mogelijkheden intact - alleen dat het gaat om een feest staat vast, de rest: de plaats, het hoe, het waarom en vooral ook de positie van de verteller in het geheel blijft duister.

Op een gegeven moment verstart alles en iedereen die zich in de ruimte bevindt waar het feest gehouden wordt. De verteller gaat van de verleden tijd over op de tegenwoordige: in de begrip-, afstand- en perspectiefloze wereld van de consequente nominalist is dat ook de enige die geldt. De verteller heeft in deze tijdloze ruimte nu alle tijd om zijn waarneming uitgebreid op de kleinste details te richten; de manipulatiemogelijkheden nemen uiteraard navenant toe. Elke beweging zou een tijdsdimensie en daarmee potentieel

enige lijn in de details kunnen brengen. Tevens zou het domein van het denkbare dan worden ingeperkt. ‘Wat zou er gebeurd zijn als mijn tafereel was gaan bewegen? Ik vraag het me niet af: zo gebeurt alles, zo staat alles stil. Ik heb het gevoel dat dit klopt. Doordat hier niets voorvalt, kan ik erbij zijn. Alles blijft hier denkbaar. Juist doordat er niets gebeurt, zijn de mogelijkheden onbeperkt. Ik zou hier willen blijven. Ik voel me hier thuis.’

Als één van beide figuren, aangeduid met de initialen W.J., even later toch in beweging komt, ‘ongedwongen en vanzelfsprekend’, ‘als een dier dat in niets dan het heden van zijn impulsen leeft’, brengt hij de verteller niet alleen in verwarring, maar toont hij hem tevens het soort beweging waar die zich in kan vinden. Het is een beweging die in geen enkel opzicht bepaald wordt door externe omstandigheden, noch in die zin dat de persoon die hem uitvoert rekening houdt met het te verwachten effect (‘Zelfs ons aankijken vindt hij blijkbaar niet nodig’), noch in die zin dat de controlerende of taxerende blikken van anderen hem ook maar in het geringst sturen. Wat hij zegt klinkt daarbij niet als de uitdrukking van de een of andere communicatieve intentie, als iets dat in een bepaalde richting gezegd wordt (‘tegen mij wordt dit niet gezegd, alleen maar in mijn nabijheid’), maar lijkt natuurlijk en rechtstreeks aan te sluiten op die beweging. Daarbuiten, dus als min of meer autonome abstracties, hebben ze geen bestaan, ze ‘zijn alleen een onderdeel van zijn snelle vertrek, een bijprodukt, geen verklaring, nauwelijks een mededeling’. Even later is W.J. verdwenen, opgelost in het niets: de uiterste consequentie van zijn vermogen tot onnadrukkelijkheid. Dat wil de verteller ook cultiveren: ‘leren bewegen. Bewegen zonder gezien te hoeven worden. Zonder verlamd te raken door een toeschouwer. Zonder mijzelf gade te slaan.’

Het ideaal is met andere woorden niet beweging- of tijd-

loosheid. De verteller wil de tijdsdimensie en daarmee diepte, perspectief, overzicht in de ervaring integreren zonder die te verbrokkelen. Ofschoon meer dan de moeite waard, is dat een niet geringe, om niet te zeggen een onuitvoerbare doelstelling; de omstandigheden zijn daar namelijk niet naar, het leven speelt zich nu eenmaal niet in een sociaal vacuüm af. De andere verhalen maken dat duidelijker, het titelverhaal misschien nog het meest. Daarin wordt iemand wakker van de geluiden (van wekker, lopen, gaskachel, radio) die zijn vrouw bij het opstaan maakt, maar zolang het daarbij blijft stoort haar gestommel niet te zeer. ‘Wij zijn nog verenigd door de gesloten luxaflex. (Daarachter: kou, duisternis, stilte.) Binnen is alles gevuld. Er zijn geen leemtes. Ik heb deel aan haar handelingen. Niets wijst erop dat ik zometeen niet ook zal opstaan.’

Als zij de deur uit is, is het weer nagenoeg stil; het lijkt of hij niet bestaat. Totdat er geklopt wordt en een buurvrouw zich aandient, kan hij zich in een zo niet leeg dan toch zeer ijl bewustzijn verheugen, maar dan is het ook afgelopen: ‘Vanaf het moment dat zij geklopt heeft beginnen de begrenzingen van mijn verblijf me te benauwen. Het is niet langer mijn eigen besluit om hier te doen alsof ik niet besta.’ Zijn gedrag wordt dwangmatig: opstaan - maar geen lawaai maken, licht maken - maar dat mag niet zichtbaar zijn, zij zou het kunnen zien. ‘Zij met haar vierkante en volstrekt openbare aanwezigheid daarboven (ze draait nu grammofoonplaten), fnuikt en kanaliseert mijn schamele handelingen.’ Als dan de telefoon rinkelt en hij na enig geaarzel oppakt, wordt hem door háár het zwijgen opgelegd, ze zou hem immers kunnen horen. Pas als het gevaar geweken is, kan hij zijn gedrag verklaren. Daarna reageert hij zijn spanningen af door allerlei ‘verboden’ geluiden te maken en in het hele huis de lampen aan te steken. Van het ideaal van de onnadrukkelijke beweging is hij met andere woorden nog

ver verwijderd - al moet gezegd dat de schrijver Matsier er ook hier al zeer dicht tegenaan zit.

21 mei '80

Een spion
Gerrit Krol, Een Fries huilt niet

‘Hoe beschrijf je een plaats zonder namen te noemen zodat de lezer zegt: ik ben daar geweest?’ vraagt Gerrit Krol zich ergens in zijn roman *Een Fries huilt niet* af. Zijn eerste antwoord, minder namens zichzelf dan namens een ander (‘geef een theorie over de plaatsen in de wereld’), is blijkbaar niet bevredigend, want in plaats van zo'n theorie volgt er na een regel wit een overtreffende trap van geleerde imponeerzucht: ‘Geef een metatheorie’, alsof de gevraagde beschrijving vanuit nog ijlere abstracties wél enige kans van slagen zou hebben. De vraag naar de metatheorie is echter niets anders dan de poging van de wetenschapsman om zijn onvermogen inzake ‘eenvoudige’ praktische kwesties te camoufleren. Ik zeg: van de wetenschapsman, niet van Krol, want die leent diens taal alleen maar even.

Een theorie die duidelijk moet maken hoe je een plaats zo beschrijft dat de lezer hem herkent zonder dat je namen noemt, dus zonder gebruik te maken van tekens die die herkenbaarheid in het sociale verkeer nu juist regelen, zo'n theorie is eenvoudigweg onmogelijk. De gevraagde beschrijving kan alleen worden geleverd door iemand die ter plekke goed bekend is, door iemand die over meer dan topografische kennis beschikt. Dat zegt Krol overigens nergens expliciet, net zomin als hij de openingsvraag met evenzoveel woorden beantwoordt. In plaats daarvan doet hij iets veel interessanters: hij geeft voortdurend *demonstraties* van dat antwoord. Hij beschrijft plaatsen niet door de naam daarvan te noemen maar door de taal te spreken van mensen die daar thuishoren. Ook de paar geciteerde regels leiden de lezer naar zo'n plaats: die van een even pretentieuze als holle sociale wetenschap. Een metatheorie die verklaart waarom

we elke dag naar kantoor gaan weet niks concreters te bedenken dan: ‘Terwille van de samenleving. Terwille van het geheel.’ Dat klinkt indrukwekkend: ‘Je leven krijgt de diepte en de betekenis van het geheel. Maar allure heeft het niet’ - waarna enkele nieuwe episoden uit het ‘ondiepe leven van Yvonne’ worden aangehaald ter illustratie van wat wél allure heeft. Wat zichzelf althans allure toedicht, want zonder dat te zeggen spreekt Krol alweer een andere taal, ditmaal die van de vrouw die weet wat ze wil.

Ook emoties beschrijft Krol niet door ze te benoemen, maar door de observaties en de dialogen die die emoties oproepen in de directe rede uit te voeren. Zelden zegt hij daarbij wie er aan het woord is, subtiele spotternijen en dubbele bodems worden zonder leesaanwijzingen in de tekst verwerkt. Nooit maakt hij gebruik van geijkte wendingen die als het ware van buitenaf aangeven wat hij bedoelt. Voeg daarbij het feit dat Krol alles weglaat wat voor het begrip van de voortgang van het verhaal niet per se noodzakelijk is, terwijl hij die voortgang anderzijds voortdurend dwarsboomt door vergelijkingen en miniverklaringen van van alles en nog wat, en het zal duidelijk zijn dat de vele witregels er in dit proza niet voor niets staan. Tussen de tekstblokjes vinden zoveel onuitgesproken perspectief-, scène- en stemmingswisselingen plaats dat de lezer gedwongen wordt meer tussen dan in de regels te lezen.

Binnen een functionele samenhang (als die van een kantoor of van de maatschappij in ‘het geheel’) speuren naar een zin, een betekenis of een doel, is verloren moeite. Dat weet Krol en daarom richt hij zich op iets anders. Als kind, schrijft hij ergens in *Een Fries huilt niet*, had hij nog stuurman willen worden, of liever nog matroos ‘die, op zijn tenen staande in het kraaienest, roept van land in zicht, omdat hij de eerste is die dat ziet. Dat wilde ik graag. Maar ik zie niets. Tenminste niets van wat het schip voor de boeg heeft; ik zie geen ho-

rizon, geen bestemming van het schip, noch zie ik waar het vandaan komt, ik zie alleen het schip zelf, ik hoor het werken en ik voel het.' In plaats van naar een niet bestaand doel te turen, concentreert Krol zich liever op de werking van het mechaniek. Om die te kunnen uitleggen, om te laten zien hoe dat op je inwerkt, op je gedrag, je verlangens, je manier van spreken, moet je er deel van uitmaken. Op vele plaatsen omschrijft Krol zijn functie nader: een schakelaar, een scharnier (maar wel een van 'een nieuw type'), een verkenner, een vlag, een agent van de CIA zelfs, of een spion, een verrader. 'Je verlangen om spion te worden, of verrader, komt voort uit jouw, laat ik zeggen, dienstbaarheid, jouw talent om een draaipunt te zijn.' Hij speelt het spel dus mee, onderwerpt zich aan de meest bizarre nukken en grillen van anderen, maar zo gedienstig, zo zonder enige weerstand, dat de anderen zich in zijn omgeving ook nooit verplicht voelen zich in te houden. Vandaar dat die hun rollen ten overstaan van hem, als naïeveling, volledig in de stijl van de wereld spelen. Krols 'verraad' bestaat er dan uit dat hij die rollen in dezelfde stijl, maar in een eigen pijnlijk-geraffineerd arrangement naspeelt.

In *Een Fries huilt niet* heeft dit alles betrekking op het leven van ene Robert Roffel; vanaf het eindexamen gymnasium tot op de oude dag wordt diens leven door Krol doorgelicht. Het is een leven dat vooral in het teken staat van vrouwen, en dus van de liefde. Het begon op school met Agnes Schönfeld, meestal kortweg Schöne genoemd. Zij slaagde voor haar eindexamen, maar deed alsof dat niets voorstelde. 'Ik glimlachte. Ik dacht er precies zo over', bevestigt Roffel stoer. Totdat blijkt dat hij gezakt is. Niettemin houdt hij, zoals dat hoort, de schijn op: 'Joviaal lachend verscheen ik voor mijn klasgenoten.' Schöne verdwijnt dan uit zijn leven, Yvonne, niet minder mooi, duikt er in op. Roffel gaat naar de HTS, daarna in dienst. Weer beschrijft

Krol niet hoe ellendig dat was, maar hoe het militaire systeem (‘een netwerk waarvan alle lijnen bezet zijn en loos tegelijk’) werkt, wat hiërarchie is en hoe je carrière maakt: ‘De militaire dienst kun je vergelijken met een schop onder je gat. Je vliegt naar voren en je hoeft niets terug te doen. Een schop, of een tocht in het luchtledige, enigszins omhoog. Op een dag heb je een pet op, ben je officier (...)’ Na zijn diensttijd wordt Roffel radarspecialist bij de havendienst, een functie die hem veel laat reizen en die Yvonne bijgevolg de gelegenheid biedt zich elders, bij voorkeur in Parijs, te vermaken. Als ze op een keer samen naar Parijs gaan, legt hij haar niet alleen geen strobreed in de weg als zij haar pleziertjes bij anderen zoekt (‘“Je zult je zelf moeten vermaken, schat.” Uiteraard’), maar doet hij zelfs zijn best om haar, bij terugkomst, ‘op hetzelfde niveau te ontmoeten’. ‘Haar verhalen zou ik kunnen verdragen niet alleen, maar zelfs waarderen. Waarom. Omdat, als zij is uitgesproken, ik met mijn eigen verhalen voor de dag kom. Laten zien dat ik zelf intussen ook niet stilgezeten heb. Mijn avonturen met een donkere Noordafrikaanse... IJdele hoop. Als man heb je een handicap, nl. deze dat er geen vrouw is die zomaar op je afkomt in Parijs, ville lumière.’

En zo gaat het alsmaar door. Yvonne is fotomodel, dus kind aan huis in de hoogste kringen. Feestjes, recepties, snoepreisjes behoren er tot de orde van de dag. Roffel doet mee, steekt zich in de modieuze kleren en beschrijft, als het toneel zich naar zijn huis heeft verplaatst, ‘zijn’ gasten, inclusief zijn eigen hoffelijk-aangepast gedrag in *hun* taal. ‘Het past mij niet te schrijven over mensen die ik niet ken, want dan beschrijf ik alleen maar de buitenkant. Ik doe het natuurlijk wel. Goed, ik rapporteer dan: mooie buitenkant. Ze zien er fantastisch uit, de mannen ook. Ik zit onder een afdakje./Ik heb een cowboyhoed op die ik, de handen achter mijn hoofd gevouwen, voor mijn ogen heb getrokken, al-

leen om te laten zien, aan mijn gasten, hoezeer ik mijzelf ben.'

Het gaat bij Krol niet alleen om onderkoelde humor. Door de (zelf)spot heen klinkt ook altijd gedempt verdriet, eenzaamheid. Het duidelijkst is dat in *Een Fries huilt niet*, naar het einde toe, als Roffel na de scheiding van Yvonne, ontslag neemt en met Zus (op haar beurt één en al begrip) aan de haal gaat. De mislukte vrijbuiter met de aankomende baard voelt zich dan ziek, 'écht ziek. En hij zal nooit meer beter worden'.

Maar een Fries huilt niet - tranen zijn Krol een te gemakkelijke indicatie voor verdriet, ja misschien wel uitsluitend een teken. Krol gaat het om wat die tekens verbergen, om wat ze zonder het te willen zeggen. Als Roffel op zijn oude dag heeft hij 'bepaalde inzichten en die wil hij, op verzoek, nog wel eens spuien'.

Uit: 'Meertaligheid', Raster 22 (*1982*)

De dood in de ogen zien
J. Ritzerfeld, De poolse vlecht

De poolse vlecht van J. Ritzerfeld begint met een uitnodiging aan de lezer om te kijken: ‘Trzebinia is een overstapstation voor wie, komend vanuit Krakow, niet verder naar het westen maar naar het zuiden wil. Kijk maar op de kaart.’ De plaats van bestemming wordt niet genoemd, ook niet door de persoon wiens treinreis vanuit Krakow ‘naar het zuiden’ in het eerste hoofdstuk beschreven wordt, de dichter Emile Suter. Als Suter aan een loket een kaartje koopt doet hij dat door de op een systeemkaart geschreven reisbestemming te tonen. Schaamte weerhoudt hem ervan die naam uit te spreken. Hij is in Polen omdat hij het eindelijk aandurft om in de realiteit ‘te gaan zien wat hij zich al jaren had verbeeld’. Elders wordt het doel van zijn reis gepreciseerd. In Polen wil hij ‘een verlangen bevredigen: de herdenking van een dode binnen een moordend amalgama zo chaotisch dat hij elk persoonlijk besef van zijn eigen dode zal mogen en kunnen verliezen.’ Wie ‘zijn eigen dode’ is wordt nergens met zoveel woorden gezegd, wel levert vooral het einde van het eerste deel van *De poolse vlecht* een duidelijk vermoeden. Aan Jakobs-Schmitt vertelt Suter dat een jongetje, waarschijnlijk zijn zoontje, hem er op een dag van beschuldigde dat hij, Suter, ‘een emotionele hark’ was die in crisissituaties niet was te vertrouwen; en ook dat dat jongetje gelijk had: ‘Ik hoor, ik hoorde, x-maal per nacht zijn eerste kreet in de kamer naast mij als hij pijn had of bang was. Ik rende x-maal naar hem toe. Jazeker. Maar hij weet dat, wanneer het er echt op aan komt, ik hem in de steek zal laten.’ De reis naar Auschwitz dient de vereffening van zijn schuld.

Rein Bloem besprak *De poolse vlecht* in *Vrij Nederland* als ‘de laatste variant op het thema van de rouw, dat in 1962 be-

gon'. In dat jaar stierf, naar Bloem de lezer meedeelt, de vierjarige zoon van de schrijver, die toen nog onder zijn eigen naam, Oscar Timmers, publiceerde. Tot 1968 verscheen er geen nieuw werk. Toen bundelde Timmers 'drie geslepen herdrukken, en het nieuwe verhaal "Oogappel", onder de verzameltitel *Nelson's oog*' (flaptekst). Van dat nieuwe verhaal verscheen in 1969 een uitgewerkte versie: de eerste literaire poging de verschrikking in de ogen te zien, die van de dood van het zoontje én die van de eigen schuld, de eigen lafheid op het beslissende moment. *De poolse vlecht* is het (voorlopige?) hoogtepunt van die poging.

Van alle personages in *De poolse vlecht* toont Emile Suter de meeste gelijkenis met de mannelijke protagonisten uit Ritzerfelds eerdere boeken. Die gelijkenis wordt onder meer bewerkstelligd door de herinneringen van Suter aan zijn beschermde jeugd: aan de 'vredige kolenwolken', de mijnen, de steenbergen en het met kolenwagons volgestouwde stationsemplacement in zijn geboortestad; aan het gelukkige leven op de van de buitenwereld afgesloten boerderij van zijn grootouders. Als fysiek bewijs van zijn verleden heeft die boerderij nu 'de functie van een grafsteen', een monument temidden van alles wat door oorlogsgeweld of stadsuitbreiding is weggevaagd. 'Mijn gelukkige herinnering,' zegt Suter, 'is het beeld van het kind dat ik was - samengevloeid met het kind dat ik heb gehad - binnen de versteende wereld van een vierkante boerderij. Wat dood is kan nooit meer kapot.'

Het gestorven zoontje komt vanaf *Oogappel* in alle boeken van Ritzerfeld voor, zonder overigens ooit met even zoveel woorden in het centrum van de belangstelling te staan. Het verdriet om het gemis is sterk gedecentraliseerd, bedekt aanwezig in vele perifere waarnemingen en gedachten. Ook de beschuldiging aan Suters adres dat hij het kind 'wanneer het er echt op aankomt' in de steek zal laten is niet

nieuw. In *Oogappel* is het het kleine zwarte jongetje dat Nelson, met Spencer het belangrijkste alter ego van Suter, ervan beschuldigt te vroeg te zijn weggelopen: ‘ik was nog niet dood.’ In dit fragment raken de tijden verward zoals de stemmen van het kleine zwarte jongetje, diens oudere zusje Gossie en hun moeder verstrengeld raken met de stem van Nelson: ‘De moeder van het kleine zwarte jongetje zonk op haar knieën en zei vanuit haar handen, dalend en rijzend boven haar knieën, in die golfslag: Ons kleine jongetje, ons kleine jongetje gaat dood. Haar oog kromp samen in de rook uit haar aangloeiende sigaret. Maar het was gauw gedaan met dat gotverdomme, zegt Gossie, al kocht hij dan een klein rood fietsie, op drie wielen, en een autoped. Die had hij zelf geververt, rood, zegt het kleine zwarte jongetje, vlak voordat ik doodging, toen hij al wegliep toen ik nog lang niet dood was, nou ja, een paar uurtjes van tevoren maar. Toen was het gedaan met gotverdomme, zegt Gossie, dat zeg ik toch. Ja dat kwam, zegt Nelson, omdat ik dacht, ik ga daar buiten op straat staan, op het drukke kruispunt midden in de stad tussen de auto's, of de trams, die rijden wel eens linksaf, en dan zie ik wel of't lukt misschien dat we samen ik met een paar benen eraf of dwars doormidden en jij met je hoofdje open langs de hele rand boven de ogen de hele schedel rond, begrijp je, want ik was toen al dood nog vóór jij, ik zocht alleen maar wat hulp om dichter bij je te zijn. En toen kon ik je kamertje weer krijgen, zegt Gossie, maar ik was er al helemaal uitgegroeid, zo snel ging dat met mij, toen was ik al tien, ik kreeg al bijna bustes. Jawel, zegt het kleine zwarte jongetje, dat is goed, jij hebt altijd op mij gepast, maar hij, hij wou al dood nog voordat ik dood, een paar dagen al, toen ik daar maar lag bij allemaal vreemden, met m'n haren eraf eerst, en toen m'n hoofd eraf, en dat maakten ze allemaal wel weer, alles kapot, ik kon niet meer kijken, onder een tent met allemaal slangen van gasbuizen met wielen, en toen nog

eens m'n hoofd eraf maar dat ging vanzelf en toen was hij net weggegaan om te eten.'

Behalve Suter komen er in *De poolse vlecht* nog een drietal figuren voor die zich als gevolg van verschrikkelijke gebeurtenissen in het verleden hebben afgezonderd, merendeels in de wereld van de kunst, en die nu, net als hij maar onder een ander mom, op weg zijn naar Polen om dat verleden op de bodem van Auschwitz te verwerken. Zij reizen langs gescheiden wegen, met elkaar hebben ze - in de directe zin van het woord - niets te maken. Alleen in het slotdeel komen twee van de vier personen bij elkaar, de scenarioschrijver Aloys Peperman en de journaliste Rosalind L. De vierde hoofdpersoon heet Mathias Reber. Hij is pianist.

Een boek waarvan de verhaallijnen elkaar op het niveau van de handeling nauwelijks kruisen loopt het gevaar onsamenhangend te blijven. Dat kan alleen voorkomen worden als die verhaallijnen op een ander niveau met elkaar in contact worden gebracht, als 'elke beschrijving een variant is op het onbesprokene' (*De paardendief*). Mij lijkt dat Ritzerfeld daar op voorbeeldige wijze in geslaagd is. Aannemelijk kan ik dat alleen maken door te proberen de schrijver op een paar van zijn omtrekkende bewegingen te volgen, weg van de benoemende woorden die het surrogaat zijn van de emotie; door een paar van die varianten in kaart te brengen.

In *De poolse vlecht* gaat het in alle gevallen om geïsoleerde figuren, om mensen die niet of met tegenzin deelnemen aan het sociale verkeer; in afzondering ontwikkelen ze hun hermetische talenten. Van Suter heet het dat hij alleen nog naar andere mensen kijkt 'omdat hun gezicht, hun gebaren, hem misschien op een gedachte kunnen brengen; hij luistert naar hen alleen om een woord, een zin wellicht op te vangen die hij kan gebruiken, op papier, in een eigen woordvolgorde.' Aan het slot van het eerste deel (als men de delen zou lezen in de volgorde van de in de inhoud aangegeven datering is

deel een het sluitstuk) zegt Suter, wijzend naar het kerkhof waarop zijn zoontje begraven ligt: ‘Rennen - zeg ik je! Ik geef nergens meer iets om. Behalve dat. En wat daarnaar toe voert. Dat is voldoende om voort te gaan, op papier.’ Op papier moet hij de beheersing demonstreren waartoe hij in werkelijkheid niet in staat was. Suter zal niet rusten voor hij althans op papier de dood in de ogen heeft gezien, zo concreet, zo zintuiglijk mogelijk, dus ongedekt door enigerlei psychologische terminologie.

Bewondering voor mensen die zich in extreme omstandigheden weten te beheersen blijkt op vele plaatsen in Ritzerfelds werk. (Ook vóór de dood van het kind, bij voorbeeld in *Stier voor piranha's*, was het al een van de belangrijkste thema's.) Illustratief is de passage in *De paardendief* waarin Spencer via filmbeelden getuige is van een bezoek van Arthur Rubinstein aan het Memorial voor de joodse slachtoffers van het nazi-regime in Jeruzalem. Na de plechtigheid zette Rubinstein zijn hoed op, wat hij, om zijn haar niet in de war te maken, deed in een vloeiende reeks ingestudeerde gebaren. Dat detail is het enige wat Spencer van de plechtigheid memoreert, hij bewonderde het automatisme ‘van dat gebaar, dat zich niet liet ontregelen door de aanblik van zes miljoen doden.’

Het literaire equivalent van die zelfbeheersing is vormgeving. Vormgeven staat tegenover uitdrukken, de aan zinnen slijpende schrijver tegenover - bij voorbeeld - de ongeremd biddende gelovige. Aan mensen die hun angst en hun treurnis ‘uitstoten in ongearticuleerde woordklanken’ heeft Suter een hekel, vermoedelijk omdat zij het zich al te gemakkelijk maken. Zij schuiven de verantwoordelijkheid voor hun problemen direct door naar God, een mogelijkheid die voor de ongelovige Suter is geblokkeerd. De biddende kinderen en volwassenen in de kerk van Krakow vervullen Suter, die al in geen vijfentwintig jaar meer in een

kerk is geweest maar nu een vijftiende-eeuws altaarstuk wil zien, met jaloezie en wrok. De gelovigen vertegenwoordigen voor hem ‘de totale staat’; snel haast hij zich naar de uitgang. Daar bekijkt hij in een folder een afbeelding van het altaar. Behalve de heiligen met de ‘vele lege, geknakte handen’ valt hem de geknielde figuur van Maria op, die ‘haar gebroken handen (toonde) in een volmaakte lijn met het gebogen, lijdende hoofd.’ Die laatste zin bevat de essentie van wat Suter (en Ritzerfeld) zelf wil bereiken: een volmaakte vorm vinden voor het lijden en de angst.

Het gaat hier allesbehalve om een esthetisering van het geweld in de zin van het futuristisch manifest of van een oorlogsfilm à la *Apocalypse now*. Dit ‘recent produkt van de Amerikaanse filmindustrie’ beschouwt Alfred Delhaye - regisseur van de film over Auschwitz met de doodsbeelden waarvan *De poolse vlecht* eindigt - als voorbeeld hoe het níet moet. Delhaye wil geen ‘elektronische fluittonen om angst te suggereren.(...) De muziek komt van levende stemmen.’ In plaats van geluiden, gebaren, woorden aan te dikken wil Delhaye ze zo onnadrukkelijk mogelijk tonen en laten horen - evenals Reber, die ‘iets fluisterends’ wil ‘spelen van Mompou - op het onhoorbare af’, evenals Suter, die oog heeft voor het verkruimelen van een steen ‘in een tempo waarin de muziek onhoorbaar is geworden voor het menselijke oor’, evenals de schrijver Ritzerfeld, die deze tot geen compromis bereide estheten door middel van nauwelijks waarneembare herhalingen en variaties met elkaar in contact brengt.

Zo zegt Suter tegen de zangeres Leonie. Schitz: ‘ik hak alleen terug het verleden in. Het eeuwige licht aan de einder is uitgevallen.’ Voor de ongelovige wacht er geen verzoening in het hiernamaals, niettemin eindigt *De poolse vlecht* met de woorden: ‘Eeuwig licht.’ Zichtbaar wordt dat voor wie het lijden en het sterven dat al plaatsgevonden heeft via

de kunst weerstaat. Vlak voor het einde van het boek hebben de man en de vrouw die daar in beeld zijn een dialoog herhaald die zich tussen Peperman en zijn vrouw Edith had afgespeeld kort nadat Delhaye Peperman had gebeld met het verzoek om naar de opnamen te komen: ‘Je bent niet vergeten waar we morgen naar toe gaan?’ ‘Geen dag, geen dag, geen dag vergeet ik dat’ en vlak voor het einde roept hij de vrouw toe: ‘Rennen, nu! Rechtdoor, je kunt haar niet missen, pak haar in je armen, en ren door, rechtdoor!’ Die zinnen hebben op het niveau van de film betrekking op het in een dekenpakket gewikkelde Italiaanse meisje dat Delhaye Peperman in de handen duwt zodra deze op de set verschijnt, maar ook op het kind dat hij en Edith twintig jaar daarvoor zelf hadden. ‘Ik kan zelf wel lopen,’ verzette het Italiaanse meisje zich, een zin die pijnlijk contrasteert met de nooit uit Pepermans herinnering verdwijnende ‘ontzetting van twintig jaar geleden, met een kind in zijn armen dat nooit zou kunnen lopen’. Tenslotte staat die uitroep ‘Rennen, nu!’ in verband met het slot van het deel over Suter: ‘Onder een berg stenen daar, daarginds, daar wil ik terechtkomen. Rennen - zeg ik je! Ik geef nergens meer iets om. Behalve dat. En wat daarnaar toe voert. Dat is voldoende om voort te gaan, op papier.’ Aldus - ‘op het onhoorbare af’ - raken de vier delen van het boek haast onontwarbaar verstrengeld.

Het nastreven van zo'n subtiliteit is in het sociale leven haast uitgesloten. Esthetische bewegingen - lijnen op een schilderij, beelden in een film, zinnen in een roman - kunnen vloeiend in elkaar schuiven en zonder verzet nieuwe vormen aannemen, in de realiteit zijn zulke onnadrukkelijke bewegingen moeilijker uit te voeren. Bewegingen tonen daar haast altijd harde, onflexibele trekken, resultaat van de mechanisering van het leven, van de gespannen bereidheid elk bevel onmiddellijk op te volgen. De angst voor

die voorschriften en bevelen drijft Ritzerfelds figuren in het isolement. Dat geldt in *De poolse vlecht* niet slechts voor Suter, het geldt evengoed voor figuren als Aloys Peperman en Rosalind L.

Aloys Peperman speelt in twee delen van *De poolse vlecht* een rol, in het tweede en het vierde. In het tweede is Peperman in gezelschap van Dora Krans, een van een Mexicaanse, in Zwitserland wonende literator weggelopen meisje van eenentwintig jaar. In bed luistert hij een halve nacht naar ‘haar verkrampte verontwaardiging’, waarna hij haar de resterende tijd de mond snoert door haar ‘omklemd’ te houden. Peperman is reclametekstschrijver voor Nestlé, goed voor een ideetje is Dora in elk geval. Drie jaar daarvoor had Peperman een kind verwekt bij een vrouw, Edith genaamd, die echter ontkende dat het kind van hem was. Een week voor de geboorte verdween ze. Aan het slot van het tweede deel probeert Peperman Edith telefonisch te bereiken.

Het vierde deel speelt bijna twintig jaar later, in de winter van '79-'80. Peperman, ‘ex-beroepsformuleerder’ maar nu scenarioschrijver, is op verzoek van Delhaye op weg naar de filmset in Polen. Hij beseft dat hij te zien krijgt ‘wat hij een jaar lang in tekeningen, foto's, teksten heeft bestudeerd’. ‘Volhardend zocht hij een uitweg, het einde, slot, *fine*.’ Zijn grootste geluk: ‘dat niemand op je let, dat je onopgemerkt blijft, dat niemand zijn handelingen op je richt.’ Hij heeft er een hekel aan ‘wat dan ook aan een vreemde te vragen als het verlangde antwoord niet verkregen kan worden in het verloop van een aankoophandeling’. Dat is de enige manier om niet van een ander afhankelijk te worden: contant betalen. Zijn grootste angst: ‘De ene mens die de andere mens een commando geeft.’

Die weerzin tegen commando's deelt Peperman met Rosalind L., die hij in het laatste hoofdstuk als ‘oudste dame (...) van een Italiaans weekblad’ bijna tegen het lijf zou lopen.

Delhaye zegt Peperman dat hij haar de al gemaakte videoopnamen zal laten zien van Poolse winterlandschappen waarin ‘alles beweegt. Maar o zo traag, bijna tot hartstilstand.’ Half december '79 had Rosalind een brief gekregen van Delhaye met daarin de uitnodiging om het project in Polen te bezoeken. Die brief vormt het eerste hoofdstuk van deel vier. Dat ze gehoor geeft aan die uitnodiging heeft geen commercieel-journalistieke redenen. Zij gaat omdat haar moeder, die in de oorlog een jaar in een politieke gevangenis in Milaan heeft gezeten, haar steeds heeft aangemoedigd het graf te bezoeken van haar grootmoeder, die in een Pools kamp is vermoord. ‘Als je het detail niet kunt verdragen, vermiljoenvoudig het dan, dan wordt het historie.’ Dat is een zin die zowel aan Suter herinnert, die immers ook vergetelheid zoekt in de massamoord van Auschwitz, als aan Delhaye, die Rosalind schrijft dat hij haar zal laten horen hoe ‘die privéverbijstering (van de componist van de madrigalen die hij op de geluidsband heeft staan, CO) miljoenenvoudig kan worden versterkt.’

Haar moeder heeft Rosalind ingeprent nooit naar enig bevel te luisteren. Dat heeft ze zich aangetrokken. Zelfs aan de nabijheid van anderen heeft ze een hekel, net als Suter (met wie Ritzerfeld haar trouwens via meer details in verband brengt). Haar werk doet ze nauwgezet en deskundig, want ‘*zij mocht niet betrapt worden*. Niet op een fout in de formulering, niet op verkeerd oversteken, niet op een trilling in haar mondhoek.’

Voor de kwaliteit van *De poolse vlecht* is het van beslissende betekenis dat die onopvallende exactheid voortdurend aanwezig is, in beelden van geweld en van geweldloosheid. Ik citeer nog twee corresponderende voorbeelden van die laatste. ‘Vredige kolenwolken: waar ze botsen nemen ze zonder verzet, zonder angst nieuwe vormen en tinten aan.’ En uit de prachtige beschrijving van de Zwitserse enclave

waarin Peperman en Edith wonen: ‘De golvende grasvelden liepen haagloos, hekloos, draadloos, nauwelijks gescheiden door de klinkerweg met zijn zachte greppels, in elkaar over.’ Maar er zijn ook minder geweldloze landschappen. Soms worden de lijnen en kleuren daarvan plotseling zichtbaar in andere, vrediger beelden. In een glas wijn dat Suter zachtjes heen en weer beweegt ziet hij ‘kleurschemeringen’, ‘golvingen van licht’, ‘gouden tinten’ en tenslotte ‘een bijna voldragen bruine tarwekleur’ - een paar pagina's verder breekt daar een verschrikkelijk oorlogslandschap doorheen waarin ‘reusachtige stofsporen zich van horizon naar horizon (...) kronkelen’ - van golven en vervloeien is geen sprake meer - ’: de beestachtige vernietigingsarmen die vanuit het westen naar het oosten de Oekraïne binnenstootten.’

De poolse vlecht is zo geconcentreerd geschreven, met zoveel in geslepen zinnen hardgemaakte emoties, dat dit proza de kwaliteit krijgt van de beste poëzie. Daarom heb ik in deze bespreking zoveel geciteerd: als alles wat in de eerste plaats mooi, verbijsterend mooi is vraagt Ritzerfelds taal geen uitleg maar aandacht - in zichzelf besloten schoonheid spreekt voor zichzelf: een geweldloze taal.

Dit is een gedeelte uit ‘Estheet uit lijfsbehoud’ in Bzzlletin 1983/3

Zichtbaar maken wat er zomaar is
K. Schippers, Bewijsmateriaal en Beweegredenen

Beweegredenen is na *Bewijsmateriaal* (1978) en *Eerste indrukken* (1979) de derde roman die K. Schippers in een tijdsbestek van vier jaar heeft gepubliceerd. In deze drie hoogst uitzonderlijke boeken plukt Schippers de vruchten van de talloze waarnemingsoefeningen en taalspellen waaraan hij zich vanaf het begin van de jaren zestig, soms alleen, soms in coproduktie met *Barbarber*-vrienden Bernlef of Buddingh' heeft gewijd. Ging het in *128 vel schrijfpapier* (1967) en *Verplaatste tafels* (1969) nog om contextloze experimentjes die vooral ten doel leken te hebben om het toevallige van vanzelfsprekende standpunten te demonstreren, vanaf *Bewijsmateriaal* zijn al die relativerende vragen en verschuivingen zodanig op elkaar betrokken dat ze hun eigen context vormen: een verhaal, respectievelijk een roman. Ik zeg nadrukkelijk niet dat Schippers zijn spelletjes heeft ondergebracht in een meeromvattend geheel; dat zou de indruk kunnen wekken dat het nu gaat om naar het leven getekende, ‘traditionele’ romanpersonages met een toevallig wat speelse natuur, en dat zou een onjuiste indruk zijn. Context, verhaal, ruimte, tijdsverloop - ze helpen de romans aan hun bestaan, maar tegelijkertijd worden ze in elk partje van deze boeken op de proef gesteld.

Bewijsmateriaal speelt in een land waarin elk verhaal onwrikbaar vastligt. De mensen zijn er zo vergroeid met hun functies dat ze geen weet hebben van andere dan puur functionele gedragsvormen. Vragen zijn archaïsche resten waarom hoogstens eens gelachen wordt. Niemand stelt ze, alles is zoals het is. Omdat Schippers het gebruik van namen consequent vermijdt, blijft de identiteit van dat land in het ongewisse. ‘Het noorden van het dun bevolkte land waar ik

ben geboren is nooit in kaart gebracht', luidt de openingszin van het boek. Via 'onze enige nationale held' (Willem de Zwijger) komt de lezer aan de weet dat er in dat witte, onvruchtbare noorden een viertal gevaarlijke, zwijgzame types huist, in wie hij dankzij de vermelding van hun beroepen en enkele citaten Bernlef, Bloem, Faverey en Ten Berge herkent, vier hedendaagse dichters in wier werk het wit (ook in de metaforische betekenis van ongerept) een belangrijke rol speelt. *Bewijsmateriaal* is in elk geval óók een lichtvoetig en monter commentaar op deze poëzie.

Het hoofdpersonage in *Bewijsmateriaal* is voorwerpdeskundige. In dienst van de regeringsleiders verricht hij speurwerk naar 'de onvoorziene mogelijkheden van de voorwerpen'. Hij had zich namelijk eens achteloos de vraag laten ontvallen of een papier met een potloodstreep erop meer weegt dan een blanco papier, een nutteloze, rustverstorende vraag die de leiders op het idee had gebracht hem naar andere mogelijke onrusthaarden te laten zoeken. Want 'een teveel aan verbeelding' kan 'het vlekkeloos verlopende produktieproces ernstig' storen. Op zijn omzwervingen ontmoet de aldus tot voorwerpdeskundige benoemde protagonist een professor in een dode dus nutteloze taal, die naar een groot afgelegen bos is verbannen om te verhinderen dat zijn kennis nog eens ooit zou kunnen worden doorgegeven. Evenmin als de voorwerpdeskundige laat de professor zich een visie op de werkelijkheid dicteren door de taal: 'alles was afhankelijk van te betwisten waarnemingen en interpretaties.' Die scepsis met betrekking tot de kenbaarheid van de werkelijkheid alsmede de angst dat 'onzorgvuldig taalgebruik tot verlammende misverstanden kan leiden' hadden sommige onbekende landgenoten (genoemde dichters!) met stomheid geslagen. Dat gaat de voorwerpdeskundige te ver. Hij deelt weliswaar hun respect voor de dingen, maar dat die niet identiek zijn aan de woorden waarmee ze benoemd worden

is voor hem een waarheid als een koe, geen reden tot zwijgzaamheid.

In *Eerste indrukken* wordt de rol van voorwerpdeskundige gespeeld door een driejarig meisje; de onbevangenheid is dus bij voorbaat verzekerd. Onbevangenheid op zichzelf biedt echter nog geen garantie op ontwrichtende of subversieve waarnemingen, daarvoor is ook bewustzijn nodig. Wat een kind van drie ziet en denkt, is door het ontbreken van een referentie- en interpretatiekader vooralsnog zo diffuus en richtingloos dat de directe registratie daarvan alleen maar iets warrigs zou opleveren. In een min of meer traditioneel-realistische, vanuit het standvastige perspectief van een volwassene geschreven roman worden de belevenissen van kinderen dan ook meestal hakkelend en struikelend weergegeven. Dat doet Schippers niet. Hij neemt zijn driejarige serieus: de onbevangenheid van het meisje wordt niet met een gemengde saus van nostalgie, onschuld en kneuterigheid overgoten en zodoende verteerbaar gemaakt voor de volwassenen, Schippers laat juist zien dat de pogingen die daartoe ondernomen worden voor het méisje onverteerbaar zijn.

Zoals in elk boek dat het karakter heeft van een autobiografie van een jeugd, is de afstand die het bewustzijn van de jeugdbelevenissen mogelijk maakt ook in *Eerste indrukken* aanwezig, alleen niet in een latere verschijningsvorm van het waarnemende en handelende kind; eerder is die een soort nooit geëxpliciteerde voorwaarde van die waarneming en dat gedrag. Het boek is in de ik-vorm geschreven, Schippers trekt het verstand van een volwassene binnen het perspectief van het kind en dat werkt op een vooral komische manier vervreemdend.

Het kind om wie het hier gaat mag met recht eigenzinnig worden genoemd. Het doet ononderbroken pogingen om buiten elk verhaal, buiten elke geschiedenis te blijven. Want

daarin wordt het door anderen gestuurd zonder dat het op het verloop ook maar de geringste invloed kan uitoefenen. Die weerzin tegen een leven dat slechts als materiaal voor andermans verhalen betekenis heeft, is al vroeg ontwikkeld. Alle belangstellenden die zich over de boreling buigen doen dat namelijk in de derde persoon, iedereen heeft het over hij of zij, niemand over je. Langs de wel zeer indirecte weg van de voor anderen bestemde vergelijking met andermans ogen en neuzen vergaart het moeizaam enige zelfkennis, derdehandskennis dus, zélf heeft het noch over het eigen uiterlijk, noch over de uiteindelijke vorm daarvan ook maar iets te vertellen - de mogelijke groeibestemmingen worden aangegeven door de praatjes en de maten van ooms en tantes. ‘Nooit wilde iemand mij iets duidelijk maken. Ik was altijd een onderdeel van korte geschiedenissen, die voor anderen waren bestemd. Aan het pure feit dat ik er was ontleenden anderen veel meer dan het recht mijn hoofd te vormen; zonder mijn toestemming schoven zij mij in verhalen, die ik niet kon afbreken. Verhalen die in dit huis hun oorsprong hadden maar die buiten werden vetgemest.’ Dat is geen leven, dus probeert het kind met behulp van allerlei lagen en listen uit de manipulerende handen van opvoeders en aanhang te blijven. De keuze voor een zo onopvallend mogelijk leven is daarvan het logische gevolg. Maar desondanks slaagt het meisje niet in haar opzet: aan het eind van het boek moet ze constateren dat alle inspanningen overbodig zijn geweest, dat de twijfelachtige buit niet meer dan ‘een vulgaire familiekroniek’ is, die ze nota bene zelf heeft voltooid: ‘Ik was de punt achter de laatste zin, de actrice die als het doek valt het toneel opkomt, de getuige met bewijsmateriaal na de uitspraak.’

Wat blijft er na die onvermijdelijke socialisatie nog over aan mogelijkheden? Kiezen voor een neerslachtig karakter, het nooit ergens mee eens zijn, fouten zien waar andere ogen

langs afglijden. Van hoe dat uitpakt geeft Schippers in het eerste hoofdstuk een idee. Daar huist het kind met zusje en tante in een hotel aan zee - een verblijf dat overigens in het laatste hoofdstuk, een paar regels voor het einde van het boek, wordt aangekondigd. Op één middag heeft het daar een hele serie ‘openbare fouten opgemerkt waar geen mens zich om bekommerde’, waarna het met genoegen constateert dat het zojuist gekozen karakter goed bij haar past. In de veronderstelling niet gezien te worden, schroeven kelners het plaatje waarop staat dat een beroemd schrijver op deze stoel gezeten heeft op een andere stoel; een man maakt op één plek een hele serie foto's waarop het bedrijf dat in prentbriefkaarten handelt willekeurige namen van zeedorpen kan drukken; op een schoteltje bij een openbaar toilet ligt een munt die een gift lijkt te zijn maar bij nadere beschouwing aan de bodem van het schoteltje is vastgeplakt, dus lokaas is. Ruim voldoende in elk geval om je voor te nemen ‘versprekingen en tegenslagen, geheime blunders en nauwelijks waar te nemen weeffouten’ te blijven vermelden.

Het verhaal waar het kind buiten hoopte te blijven is gauw verteld. Het staat op bladzijde 159 en gaat zo: ‘Twee zusters, verlaten door hun mannen. De jongste zuster sterft, de oudste neemt haar twee dochters in huis, het moest toch worden afgebroken. Ook haar schilderijen, alles.’ Maar dat is een versie achteraf, het heeft heel wat voeten in de aarde voor het huis daadwerkelijk wordt gesloopt - zeker in de ogen van het kind, voor wie bij voorbeeld de afstand van de ene hoek van de box naar de andere al heel wat voorstelt. Dat is ook het aardige van het boek: alle beelden worden uitvergroot, alle gebeurtenissen vertraagd, alle redeneringen bevatten ‘overbodige’ en daarom op de lachspieren werkende schakels. Zinnen als ‘Waar je bent, is wat’ of ‘Nu ik lag, liep ik niet meer’ zijn geen zeldzaamheid, het er zijn of er niet zijn

is in *Eerste indrukken* trouwens het startpunt van al het doen en denken, ja zelfs van vrijheid en onvrijheid, van de vraag of je subject of object van een verhaal zult zijn. Om aan die laatste rol te ontkomen, probeert het kind - zoals gezegd - er niet te zijn. Maar ook weer niet té zeer, want dat valt op: voor je het weet word je als ‘geval’ naar de dokter gesleept.

Het deugdelijkste middel om niet op te vallen en zodoende buiten de kindercompetitie te blijven die in tientallen huizen wordt uitgevochten, is het uitstellen en onderwijl nauwkeurige plannen maken van het vertonen van nieuwe kunstjes. Niet plompverloren gaan kruipen, lopen of brabbelen: dat houdt de aandacht alleen maar nodeloos lang op je gericht. Vandaar dat Schippers' kind de eerste stappen pas zet als het hele gezelschap potentiële beoordelaars bij elkaar zit, dan krijgt het het commentaar gebundeld. Bovendien wacht het het tijdstip af waarop de aandacht op iets anders is gericht (een gesprek over het maken van witte dobbelstenen zonder stippels; door het ontbreken van de cijfers wordt men zich er des te scherper van bewust: alle motieven schuiven in dit boek in elkaar). De opzet lukt, het ‘vernederend loopje’ is vlug vergeten, de dobbelstenen zijn weer belangrijker. Voor het ontbreken van voldoende gestuntel in het lopen van het kind, hebben de volwassenen overigens minder oog, zoals ze in het algemeen weinig rekening houden met haar mogelijke voorkeuren. Bezwaarlijk is dat maar zeer ten dele, namelijk zolang het kind wel met zich moet laten sollen; al vrij snel vormen die zelfingenomenheid en de geringe aandacht voor wat zich werkelijk afspeelt echter ook de voorwaarden om onopgemerkt in hun leven te infiltreren en dat voor eigen doeleinden - hier voor kritiek - te gebruiken. Alleen wie zich onbespied waant maakt willens en wetens ‘openbare fouten’. Uit een verhaal blijven is onmogelijk - het gaat erom er zo bewust in binnen te

dringen, dat je het naar je hand kunt zetten, anders valt te vrezen dat je nóg in het hele verhaal niet voorkomt.

In *Beweegredenen* is de protagonist een stadsopzichter, een persoon die (net als het meisje uit *Eerste indrukken*) van de nood te moeten leven met mensen die het in hun zelfverzekerdheid hebben afgeleerd om aandacht te schenken aan dingen of mensen die er zomaar zijn een kritische deugd heeft gemaakt. De naamloosheid, de afhankelijkheid van andermans verhalen gaat bij hem nog wat verder dan bij het meisje; op een gegeven moment verdwijnt hij letterlijk als 'zelfstandig' personage van vlees en bloed, om als afbeelding, later als gedachte en minder dan dat tot zoiets abstracts en ijls te vervluchtigen dat zijn leven uiteindelijk aan een miniem zijden draadje komt te hangen: aan één volslagen willekeurig, contextloos woord, dat alleen dankzij een laatste ingenieuze kunstgreep van de schrijver weer een ruimtelijke, een tastbare en toonbare verschijning wordt. Na een verbluffende serie sierlijke capriolen van de verbeelding komt de stadsopzichter op de valreep tot zichzelf.

Ook de stadsopzichter is een soort voorwerpdeskundige. Het is zijn taak om in de stad ouderdomsverschijnselen en schoonheidsfouten op te sporen, die vervolgens door anderen worden opgeknapt of weggewerkt. Dat is de dekmantel waaronder hij de stad stiekem met andere ogen kan bekijken dan de meeste van zijn stadsgenoten. De gebouwen en de voorwerpen zijn er voor hem namelijk niet allereerst om in te wonen of voor het gebruik, maar om hem mede te delen waar hij zich bevindt. Als hij aan het onbebouwde en onvruchtbare gebied denkt, dat in zijn land niet in het noorden maar in het zuiden ligt, put hij troost uit zijn omgeving. 'Voor mij is elk gebouw altijd een vriend, iedere straat een kennis. Als stadsopzichter heb ik naast mijn dagelijkse werk een eerzaam, aan geen ander bekend bijbaantje.'

Via zijn beroep, dat hem volop de gelegenheid biedt partij

te kiezen voor de nutteloze kant van de dingen, een revérence te brengen ‘aan wat een stad zichtbaar maakt, een dankbetuiging omdat er zoveel gratis is te herkennen’, weet hij zich echter niet helemaal aan het jachtige en doelgerichte leven van de anderen te onttrekken. Zijn familieleden, die hem als een nietsnut en een buitenbeentje beschouwen, stellen hem voor praktische problemen die hem tot moeilijke beslissingen dwingen. Moet de schoenenfabriek waarvan hij na het overlijden van zijn vader mede-eigenaar is geworden, worden verkocht of niet? Moet hij al of niet op reis? Moet hij naar de laatste voorstelling van een romantisch ballet die ter gelegenheid van het 700-jarig bestaan van de stad wordt gegeven? Van zijn vader herinnert hij zich dat die altijd ging vissen als hij belangrijke beslissingen moest nemen. ‘Vissen bindt het lichaam en maakt de geest vrij,’ had die gezegd. De zoon volgt zijn vader en maakt dat gezegde in de rest van het boek meer dan waar.

Zonder dat hij daar erg in heeft wordt hij namelijk al vissend vereeuwigd door een schilder, wiens doek hij per ongeluk met zijn hengel had beschadigd. Veel eerder had hij wel al een onverklaarbare verflucht geroken, maar verontrust had dat hem noch de lezer: die lucht was er zonder oorzaak of reden. Tegen de tijd dat die duidelijk wordt is het te laat. Nauwelijks beseft hij dat hij een kleurverandering ondergaat en dat hij de controle over zijn spieren verliest, of hij zit al hopeloos vast op het doek van de schilder. Hóe de schilder hem heeft afgebeeld weet hij niet. Zijn identiteit *krijgt* hij van de kijkers naar het schilderij die hem tot onderwerp van gesprek maken. Als dat gebeurd is leeft hij verder als gedachte, gekluisterd aan de waarnemingen en het bewustzijn van de bezoeker van de schilder, de man in het blauw. Nu wordt hij pas goed bedreigd door vergetelheid. Alleen door zelf ononderbroken te blijven *denken* bij de waarnemingen die hij krijgt van zijn gastheer kan hij zijn leven rekken.

Nog verder raakt hij van huis als de man in het blauw hem ter sprake brengt bij de vrouw die de voorraden van de schoenenfabriek beheert, de chef voorraden. In een onbedaarlijke lachbui heeft die zich hem toegeëigend. In welke vorm blijft de stadsopzichter andermaal onbekend. Motieven voor haar lachbui, die daar enige opheldering over zouden kunnen verschaffen, geeft de chef uiteraard niet: lachen doe je spontaan. Ook in andere opzichten is zij zuinig in het vermelden van beweegredenen. Omdat haar gedrag impulsiever is dan dat van de man in het blauw, omdat het minder vaak door duidelijke voornemens wordt gedicteerd, is het in zekere zin ook eerlijker. Zij wil wel eens ingaan op de uitnodiging van het lichaam om alle bewuste controle en coördinatie nu maar eens een tijdje te vergeten. Dan is er werk aan de winkel voor de stadsopzichter!

Prachtig is het hoofdstuk waarin Schippers al die onberedeneerde bewegingen beschrijft die de chef maakt als ze, liggend op een bank in de huiskamer, masturbeert. Raadselachtig zijn de gedachten en de beelden die haar daarna in een korte droomslaap door het hoofd flitsen. Hun kracht ontlenen zulke beschrijvingen aan de zuiverheid van de beweegredenen van de waarnemer. Die zijn (in de oorspronkelijke betekenis van het woord) zuiver esthetisch, hij wil geen voorbarige oordelen of duizelingwekkende verklaringen, hij wil alleen alles zien wat er te zien valt. En achter zijn rug om maakt Schippers van al die waarnemingen een zeer geraffineerd gestructureerde roman.

Toch komt deze waarnemer, die het abstracte denken verafschuwt en zich in elke zin zo dicht mogelijk aan de oppervlakte van de dingen houdt (‘Te veel gedacht, te slecht gekeken’) aan het slot van het boek tot een waarlijk kantiaans soort zelfkritiek: ‘Waarom had ik de ruimte, die voorwaarde om iets te kunnen zien, nooit openlijk geëerd?’ Tot die waardering van de ruimte an sich wordt hij geïnspireerd

door zijn eigen netelige positie. Hij leeft op dat moment als geïsoleerd woord, als contextloos gegeven in het hoofd van zijn gehate neef. Hij snakt naar een verhaal, naar ruimte waarin hij zich (ook in de tijd) kan uitbreiden en dus overleven. Die ruimte als ruimte zien, zonder alle zichtbare dingen die de aandacht van haar afleiden, is echter een even paradoxale onmogelijkheid als die waarin de neef zich verstrikt: hij wil iets denken wat niet gedacht kan worden. Leidt het inzicht in die paradox noodzakelijkerwijs tot zwijgen? In het geheel niet. Zonder de drang om de grenzen van het waarneembare en het denkbare te doorbreken kan er niets worden waargenomen of gedacht wat er zomaar is, wat zich zonder redenen beweegt, los van enig nut, enige functie of enige redenering. Weinig boeken maken dat op zo'n fantasierijke en humoristische wijze duidelijk als Schippers' *Beweegredenen*.

2 apr. '80 en 10 nov. '82

Literatuur tegen ficties
Walter van den Broeck, Brief aan Boudewijn

Walter van den Broeck is in zijn werk steeds onder eigen naam actief, niet vermomd als romanpersonage. Waarom hij zijn prozaboeken (hij schrijft ook toneel) toch romans noemt, weet ik niet. Misschien wel om bij voorbaat te verhinderen dat ze gecatalogiseerd kunnen worden onder de rubriek 'levensverhaal', een genre waarvan de bedenkelijke aantrekkelijkheid immers maar al te vaak ligt in de suggestie dat een bijzonder en indrukwekkend leven nog steeds tot ieders mogelijkheden behoort. Het werk van Van den Broeck heeft - in toenemende mate - een aan het commerciële levensverhaal tegengestelde intentie: het opruimen van ficties, inclusief die van de mogelijkheid om op eigen, individuele kracht te ontkomen aan het deprimerende lot dat de bezitlozen is beschoren - precies dé fictie die het levensverhaal steeds opnieuw tot werkelijkheid maakt. Van den Broeck wil dus geen nieuwe, laat staan 'hogere' werkelijkheden creëren, maar juist de allerbanaalste werkelijkheden onder woorden brengen die door de gerichtheid op die 'hogere' veelal verdrongen of ontkend worden: literatuur met de kleinst denkbare 1 met andere woorden.

Het recente *Brief aan Boudewijn* kan als een vervolg op *Aantekeningen van een stambewaarder* (1978) gezien worden. In het nieuwe boek gaat het over de jeugd van de schrijver, in de breed opgezette *Aantekeningen* om wat daaraan voorafging: de stambewaarder (dat is de schrijver zelf) gaat terug in de tijd tot waar de naam Van den Broeck voor het eerst ergens opduikt, de tweede helft van de achttiende eeuw. Aan zijn omvangrijke karwei om archieven en documenten na te pluizen op voorvaderen liggen twee motieven ten grondslag: 'een geldig antwoord (...) formuleren op het ge-

voel van ontheemd zijn' en de behoefte 'sporen achter (te) laten op deze planeet, die in mijn naam zouden spreken als ik niet langer lijfelijk aanwezig was.' Die behoefte is ontstaan door een oude schoolervaring: het verhaal van de Westvlaamse monnik die in de elfde eeuw op de laatste bladzijde van een oud handschrift de woorden 'Hebban olla uogala nestas bigunnan hinase hic enda thu' schreef, die nu, 800 jaar later, nog leesbaar waren. Het gaat Van den Broeck niet om de eeuwige roem, wel om het acceptabel maken van de dood door iets te maken dat voortleeft en zo het eigen leven een beetje zin geeft. Doodgaan is pas erg 'als je beseft geen enkel spoor te hebben nagelaten, niet te hebben ingegrepen op je tijd en je omgeving, de wereld niet een ietsje beter te hebben achtergelaten dan dat je hem had gevonden.' Van den Broeck zet de speurtocht naar zijn voorouders dus niet op om hun leven, uit respect voor de familietraditie, voort te zetten maar om er uit te leren hoe het niet moet. Eerder dan een monument voor de vaders is het boek dan ook een afrekening met de manier waarop zij het hoofd boven water probeerden te houden: tot in de manier waarop ze poseerden voor de fotograaf en schreven over hun jeugd gedroegen zij zich volgens de door de sociale hiërarchie voorgeschreven patronen. De schrijver maakt dat duidelijk door hun individuele levensgeschiedenissen parallel te schakelen met feiten uit de algemene politieke en economische geschiedenis. Daardoor krijgen hun aanpassingspogingen (die juist ondernomen worden om zich spoedig van hun lotgenoten te kunnen onderscheiden) het kader dat een louter psychologische herleiding van dat gedrag verhindert. De pogingen van de vader en de grootvader om 'hogerop' te komen kunnen trouwens nauwelijks doordacht genoemd worden, alles wat zich als springplank aandiende werd met beide handen aangegrepen. Ze waren amper tot meer reflectie, tot meer afstand in staat dan hun voorvaderen, van

wie het beeld in het boek alleen maar zo wazig blijft omdat ze werkelijk schimmen waren: ‘onbewuste of halfbewuste mensachtigen, in de greep van ontelbare geconditioneerde reflexen.’ Met uitvoerige citaten maakt Van den Broeck duidelijk hoe fel de katholieke kerk ketterde tegen de activiteiten van de socialistische beweging om tegenover alle individualistische pogingen tot lotsverbetering het idee van de solidariteit van alle uitgebuitenen te plaatsen. De les die de schrijver aan het einde van zijn boek aan zijn kinderen meegeeft sluit daarbij aan: ‘Heel bewust heb ik jullie ingeprent dat in deze wereld niets verandert door toedoen van een barmhartige god, dat je voor jezelf hoort in te staan, en dat je samen meer aankunt dan alleen. Dat was en is soms hard, maar het is de enige weg. (...) Ga jullie eigenzinnige gang.’

Brief aan Boudewijn heeft aanvankelijk inderdaad het karakter van een brief. Het boek begint met het opschrift ‘Sire’, - en vervolgens wordt Boudewijn aangesproken als een bekende, iemand die dankzij zijn onverpoosde ‘levendige belangstelling voor het culturele leven in het algemeen en voor de Vlaamse letteren in het bijzonder’ Van den Broeck zo langzamerhand wel grondig moet kennen en die zijn werk, blijkens de jaarlijkse toelage die het de schrijver mogelijk maakt zich aan ‘de schone letteren’ te blijven wijden, kennelijk waardeert. In het begin van het boek is de briefvorm ook functioneel omdat Van den Broeck via een stapeltje oude exemplaren van *Het Laatste Nieuws* en de *Gazet van Antwerpen* herinneringen opdist aan het auto-ongeluk van koning Albert in 1934 en dat van koning Leopold en koningin Astrid in 1935, of liever aan de latere meelevende reacties van moeder Van den Broeck daarop, reacties die de koningsgezindheid van de jeugdige Walter een flinke stoot in de goede richting gaven.

Maar de drie keren dat de wegen van de koning en die van

de schrijver elkaar werkelijk kruisten, betekenden een danige knauw voor diens prille bewondering. Toen ontdekte hij namelijk wat er allemaal gedaan moest worden om het sprookje van het koningschap in stand te houden: met alle beschikbare middelen probeerde men de halfgoddelijke wereld van de koning en de miserabele werkelijkheid van de ‘cité’ - de arbeiderswijk in het Kempense industriedorp Olen, waar Van den Broeck zijn jeugd heeft doorgebracht - zodanig op elkaar af te stemmen dat er geen choquerende stijlbreuken konden ontstaan. Alleen zo kon zowel het beeld dat de koning van de werkelijkheid had intact blijven als het beeld dat het volk - uit behoefte aan mystiek en overzichtelijkheid - van de koning koesterde. Van den Broeck wil de koning nu alsnog laten zien wat hij allemaal gemist heeft. Hij zal ‘schrijvend pogen de schermen weg te halen en onze blote werkelijkheid van weleer alsnog toegankelijk voor u te maken’.

Met dat doel gaat Van den Broeck terug in de tijd, om precies te zijn naar 12 augustus 1950. Dat was de dag nadat de koning de grondwettelijke eed had afgelegd, waarmee er een eind was gekomen aan een van de woeligste periodes uit de Belgische geschiedenis. De schrijver zal zekerheidshalve zélf als reisleider optreden als de koning opnieuw, maar nu denkbeeldig, een bezoek brengt aan Olen, meer in het bijzonder aan Koperstraat 45 in de cité. Van dan af krijgen de werkelijkheid van Olen en de jeugd van de schrijver (die nu in de derde persoon, als Walter, een dubbelrol speelt) vanzelfsprekend alle aandacht, wat enerzijds tot gevolg heeft dat er van de oorspronkelijke briefvorm niet veel overblijft en anderzijds dat de koning nadrukkelijk toeschouwer wordt. Pas tegen het einde van het boek krijgt hij weer een wat substantiëlere rol. De rondleiding heeft dan zijn uiteindelijke bestemming bereikt: het huis van de familie Van den Broeck.

Vlak na een van de dagelijkse ruzies zegt iemand daar vermanend: ‘Stel u eens voor dat hij (=de koning) hier op bezoek zou komen. Nu vandaag!’ Waarna men het zich inderdaad voorstelt en de koning zijn entree in de arbeiderswoning maakt. De schrijver toont hem die tot in alle treurige details: van de WC (‘Ik toon het u even, sire. Ach, die stank, dat went wel’) en het kolenkot (‘Hierin opgesloten en vergeten worden, een nachtmerrie binnen handbereik die van geen wijken weten wil’) tot de veel te kleine keuken (‘In deze benepen ruimte moeten ze het voorlopig nog met zijn vijven trachten te rooien’) en de ouderlijke slaapkamer (‘De meubels staan veel te dicht op elkaar, zodat het ballet hier nog behoedzamer verloopt dan elders in huis’).

Deze bladzijdenlange, haast commentaarloze beschrijvingen van in- en exterieur zeggen minstens zoveel over het armelijke leven dat hier geleid werd als de verslagen van de dagdromen waarin men, omdat er plotseling geld genoeg was, zélf zijn leven kon leiden. Maar het blijven dagdromen, geen reële pogingen tot lotsverbetering. Noch de loterij, noch de uitvindersmanie van vader Robert, noch de verwachting dat ‘Jules-in-Amerika’ binnen de kortste keren stinkend rijk terug zal keren en aan alle geldgebrek onmiddellijk een eind zal maken, noch enige andere fantasie zet zoden aan de dijk. Alles blijft zoals het altijd al was. Of beter: het wordt nog erger. Want tegen het einde van de jaren vijftig slaat de verkleinburgerlijking van het proletariaat ook in de cité toe. De oorspronkelijke solidariteit van mensen die weten dat ze elkaars lotgenoten zijn en die daaraan ondanks alle vermommingen het nodige zelfrespect ontlenen, maakt dan plaats voor een pseudo-individualisme dat overal dezelfde trekken vertoont: kleurentelevisie, grotere auto, groter huis, vakantie, alle attributen kortom die eens representatief waren voor de rijken, drijven de mensen in een isolerende en uitzichtloze concurrentiestrijd. Van hun groeps-

identiteit blijft weinig of niets over.

De werkelijkheid van de cité, die eens angstvallig aan het oog van de koning onttrokken werd, lost zich zodoende ‘vanzelf’ op. Wel lijkt het hier en daar nog ‘alsof een oude cité-bewoner het wij-gevoel van vroeger warm wil houden, door niets aan het uiterlijk van zijn woning te veranderen, maar juist daardoor krijgt hij het grootste ik van ze allemaal’. De schrijver vraagt zich dan ook af: ‘Is ons paradijs echt verloren? Of zullen wij straks, als de schijnwelvaart zichzelf heeft opgeheven, opnieuw het onderscheid tussen schijn en wezen leren zien?’

20 aug. '80

Het verhaal begint opnieuw, het eindigt nooit
Paul de Wispelaere, Mijn huis is nergens meer

Nietzsche stelt in de *Genealogie van de moraal* dat alleen datgene in de herinnering bewaard blijft 'wat niet ophoudt pijn te doen'. Het geheugen van de mens is namelijk geen natuurlijk vermogen, wat hij (van de machthebbers) niet mag vergeten is erin gebrand en geslagen. De angst voor nieuw geweld dreef hem tot zelfcontrole, tot het onderdrukken en het vergeten van alles wat er in en buiten hemzelf *ongecontroleerd* leefde. Parallel aan de organisatie van de herinnering liep steeds een organisatie van dat vergeten: de burgerlijke maatschappij is een herinnerings- én vergeetmachinerie.

Maar er is ook een tegengeschiedenis: mensen die zich, individueel en in groepsverband, niet lieten en laten voorschrijven hoe ze dienen te reageren en wat ze dienen te vergeten. Tot die tegengeschiedenis behoort de moderne kunst. Zij laat de verwoestingen zien die de geschiedenis aanricht en houdt zich alleen daardoor al niet aan de spelregels. In het werk van Paul de Wispelaere is dat tegen wil en dank steeds meer in het centrum van de belangstelling komen te staan: in zijn laatste roman staan de elektrische houtzaagmachines, de bulldozers, de graaftanks, de hijskranen in de velden en boomgaarden rond zijn huis. Er is niet veel fantasie voor nodig om het slot van dat boek door te denken naar de titel: *Mijn huis is nergens meer*.

Minder letterlijk was dat al veel eerder het geval. Al vroeg heeft De Wispelaere zijn toevlucht gezocht in het permanente huis in aanbouw van de literatuur: daar worden bepaalde tradities kritisch-selectief in leven gehouden. De kunstmatige wereld van de literatuur en van de schrijver als schrijver (voor een daarvan losgedachte 'mens achter de

schrijver' ontbreken de bouwstoffen) vormen bij De Wispelaere van oudsher het onderwerp van het schrijven. Via die omweg wordt (over)leven mogelijk: wie zich niet wil aanpassen, kan zich alleen met kunst- en vliegwerk staande houden. Het vliegwerk laat De Wispelaere aan anderen over, verre vluchten van de verbeelding noch halsbrekende experimenten met de taal treft men bij hem aan; hij richt zich meer op de kunst in de betekenis van kunde, ambacht - van het schrijven en anderszins.

De titel van zijn nieuwe roman is ontleend aan een gedicht van Hans Andreus. Aan het boek vooraf gaan veelzeggende citaten van onder meer Saul Bellow en Max Frisch. 'Depressieven kunnen geen afstand doen van hun jeugd - zelfs niet van de beproevingen van hun jeugd' (Bellow); 'Ik ben benieuwd wat ik, schrijvend onder kunstdwang, te weten kom over mijn leven als man' (Frisch). Dat 'leven als man' is bij De Wispelaere zoals gezegd, steeds het leven van iemand die met literatuur bezig is, als lezer, als docent, als redacteur van een tijdschrift, als criticus, als romancier. Bovendien is het eigen leven nogal onverbloemd het belangrijkste thema van de romancier, zoals dat wel bij meer Vlaamse schrijvers het geval is (Van den Broeck, Robberechts, Pleysier). Maar anders dan bij iemand als Jeroen Brouwers is er hier nooit sprake van een 'bedrieglijk compromis tussen werkelijke feiten en zuivere voortbrengselen van de verbeelding' (Leiris), de verbeelding is bij De Wispelaere een middel tegen het verdwijnen en het vergeten: van angsten, vernederingen en obsessies uit de jeugd en later, van dromen en dagdromen toen en nu.

Het is typerend dat de erotische contacten in de romans van De Wispelaere die het leven van de schrijver beslissend beïnvloeden via de literatuur tot stand komen. In *Tussen tuin en wereld* (1979) betrof dat het meisje Bérénice, een leerling van de school waar de schrijver les gaf, in *Mijn huis is nergens*

meer betreft dat het meisje Brigitte, de interviewer van de filmploeg van de televisie die opnamen komt maken naar aanleiding van het laatste boek van de schrijver. Brigitte had haar komst per brief aangekondigd: daarin stelde ze zich voor als ‘de dochter van het meisje dat als personage in uw werk zo'n belangrijke plaats inneemt’. De herinnering aan dát meisje, door de schrijver Barbara genoemd, en de ontmoeting met Brigitte schoppen het leven van de schrijver danig in de war.

Liep hij aanvankelijk, ‘vanuit het gevoel dat hij zijn leven eigenlijk achter de rug’ had, met plannen rond om zoiets als zijn memoires te gaan schrijven, de herleving van Barbara via Brigitte geeft de schrijver nieuwe levensimpulsen. In feite gaan die twee projecten nu door elkaar lopen: herinneringen aan zijn jeugd, zijn vader en moeder, zijn mislukte huwelijk, de onderwijl plaatsgrijpende liefdesgeschiedenissen aan de ene kant en de ontwikkeling van de verhouding met Brigitte aan de andere kant. Daardoorheen, en er op talloze manieren mee verbonden, lopen steeds flarden ‘geschiedenis van de vooruitgang’; soms in essayistische vorm, meestal in de vorm van commentaar, van satirische of woedende reacties van de schrijver op actuele ontwikkelingen (bij voorbeeld over het lichtende voorbeeld dat Japan is voor de westerse kapitalisten.) Bovendien wordt het schrijven van het boek voortdurend in de actuele handeling betrokken, wat gezien de rol die Brigitte speelt ook logisch is: zij wil haar moeder, die jong was gestorven en van wie ze dus weinig weet, leren kennen, en dat gebeurt in hoofdzaak door de stukken van het boek te lezen dat de schrijver bezig is te maken. Brigitte werkt als katalysator voor zijn herinneringen aan Barbara, tegelijkertijd komt Barbara (en daarmee de liefde, nieuwe levenswil) voor hem in Brigitte tot leven. Al met al is *Mijn huis is nergens meer* een complex boek, van meet af aan speelt het voortdurend op verschillende ni-

veaus. Toch is het niet echt een moeilijk boek: de verschillende lagen doordringen elkaar als vanzelf, en bovendien schrijft De Wispelaere een precies en concreet Nederlands.

Dat laatste is wezenlijk. Het lijkt alsof hij probeert een genuanceerdheid in woordkeus en een helderheid in zinsbouw en compositie te bereiken die doen denken aan de geduldige en liefdevolle ambachtelijkheid, waar hij inhoudelijk voor opkomt. Beschrijvingen van de natuur, van dieren, huizen, vrouwen zijn nooit bij gebrek aan voldoende kennis van specifieke woorden vaag of clichématig. Deskundig en zonder valse gêne wordt alles bij zijn naam genoemd. Daarin zet de zoon, als intellectueel, het leven voort van zijn bewonderde vader. Die vertegenwoordigde, als wagenmaker, een manier van leven die op uitsterven staat, een leven waarin het nog op fijne onderscheidingen, op concreet (‘wild’) denken aankomt. Maar die vader had bij zijn vrouw, ‘die mee in de vooruitgang geloofde’, niets in te brengen. Zij wilde hogerop en sleepte hem, hoewel uiterlijk kalm zeer tegen zijn zin, mee naar een chique villawijk. De wraak die de vader toen nam heeft op de zoon zo'n diepe indruk gemaakt dat hij die nu, in de structuur van dit boek, een belangrijke rol laat spelen.

Bij gebrek aan adequate protesteermogelijkheden vernielde de vader wat hem dierbaar was: met een ijzeren tang wurgde hij zijn oude ram. Maar die was taaier dan verwacht. Rochelend in het bloed waggelde die nog een keer overeind voor hij de genadeklap kreeg (zoals de vader zich op zijn sterfbed ineens wild losrukte van de slangen en de klemmen met behulp waarvan hij machinaal in leven werd gehouden). Die beelden zouden de zoon, die bij de slachtpartij aanwezig was, bijblijven. Tevens had de solidariteit met zijn vader hem geleerd ‘waartoe hij zelf in staat zou zijn.’

Inderdaad herhaalt ook deze geschiedenis zich. Aan het eind van het boek, vlak nadat de postbode hem de onteige-

ningsakte van zijn huis heeft aangeboden (alles moet tegen de grond vanwege een gepland industriegebied), besluit hij de slopers voor te zijn. Als een razende kapt hij de oude kastanjeboom om, die vanwege zijn langzame groeien en zijn ouderdom voor hem het verzet tegen de blinde vooruitgang symboliseerde. Als hij vervolgens in de boomgaard de ram Lucifer ziet staan, verspringt de tijd zonder aankondiging. Ineens is hij weer het jongetje dat zich één voelt met de vader. Buiten zichzelf van opwinding (grammaticaal dan ook in de derde persoon), gedreven door een kracht ‘uit een afschuwelijke diepte’, schiet hij het beest dood.

Tot in zijn eigen leven is de geschiedenis van de vooruitgang verbonden met geweld en vernietigingswoede, De Wispelaere spaart zichzelf niet. Maar ook: naarmate een leven buiten de geschiedenis (van de macht) onbestaanbaarder wordt, neemt het verlangen daarnaar toe. Barbara belichaamde dat verlangen letterlijk: zij was onbezitbaar, ononteigenbaar, slechts in steeds opnieuw beginnende momenten te kennen. In Brigitte leeft die ongrijpbaarheid voort. Daarom kan het boek, als ten slotte alle hoop dat het huis overeind blijft verloren is, toch zo eindigen: ‘Dit zijn mijn personages, denkt hij. Wie zijn ze, waar komen ze vandaan, waar gaan ze heen? En hij zet de eerste zwarte letters op het witte papier. Het verhaal begint opnieuw, het eindigt nooit.’

26 mei '82

Albert Speer en de anonieme macht
J. Bernlef, De ruïnebouwer

In zijn *Erinnerungen* vertelt Albert Speer van het bezoek dat hij met Hitler aan Parijs bracht. Het was eind 1940, vlak na het begin van de wapenstilstand in Frankrijk. Voor Hitler was het de eerste keer dat hij een groot deel van de gebouwen zag die zijn eigen bouwkoorts hadden aangewakkerd. Diezelfde avond, terug in zijn hoofdkwartier, gaf hij Speer de opdracht de stedelijke herstructurering van Berlijn nu met spoed ter hand te nemen. ‘Was Parijs niet prachtig?’ mijmerde de Führer verliefd, om daar onmiddellijk kordaat aan toe te voegen: ‘maar Berlijn moet nog veel mooier worden! Ik heb me vaak afgevraagd of ik Parijs niet zou moeten vernietigen; maar als we in Berlijn klaar zijn, blijft er van Parijs niet meer dan een schaduw over. Waarom zouden we het dan nog vernietigen?’ Parijs mocht met andere woorden alleen blijven bestaan om de maten van het toekomstige Berlijn des te imponerender te maken. Hitlers Arc de Triomphe - ongetwijfeld zijn lievelingsproject - moest bij voorbeeld 120 meter hoog worden, tweemaal zo hoog als die in Parijs. In het graniet moesten de namen van de 1,8 miljoen gevallen Duitsers uit de eerste wereldoorlog worden gebeiteld, de eerste massa doden die zijn triomf mogelijk had gemaakt. Als altijd knikte Speer ijverig ja en amen. Hij was dan ook eerder uitvoerder dan ontwerper: zijn gebouwen volgen tot in de details Hitlers eeuwigheidsfantasieën. Daarom is het ook zo moeilijk om Speer zelf in het vizier te krijgen. *De ruïnebouwer* van J. Bernlef is van die moeilijkheid de proef op de som.

Het boek begint met twee verhalen. Het eerste, tevens het beste, gaat over een man die als twee druppels water op Hitler lijkt en om die reden de openbare, dus gevaarlijkste helft

van diens dubbelrol (veilig opgeborgen in zijn bunker, niettemin alomtegenwoordig onder het volk) mocht spelen. Aan een eigen leven kwam de man niet toe. Als illustratie van de eerste helft van de stelling dat het stikt van de mensen die zich verbeelden Hitler te zijn, maar dat er nergens iemand te vinden is die denkt dat hij Albert Speer is, is dit ongetwijfeld een aardig verhaal, maar als bewijs voor de onvindbaarheid van Speer is het minder overtuigend. Want wie Speer wil vinden moet Speer zoeken, en niet een halve gek die zich Hitler waant. Daarom is de journalistieke benadering waarmee de schrijver Speer vervolgens probeert te benaderen interessanter. Bernlef is op zijn sterkst als hij naar statische, stille dingen kijkt, naar gebouwen bij voorbeeld, of naar foto's, en dat doet hij hier veelvuldig. Uitgerust met het waarnemingsvermogen van de dichter heeft hij niet alleen oog voor het aanwezige, maar meer nog voor het afwezige, voor wat het aanwezige suggereert of bedekt, voor ficties en verborgenheden.

Bij de Congreshal in München bij voorbeeld (weliswaar niet door Speer zelf maar wel geheel volgens diens en Hitlers opvattingen gebouwd) wijst Bernlef op de trucs die zijn toegepast om Hitlers wens bij de eerste-steenlegging in 1935 al bij voorbaat te vervullen. Hitler meende namelijk dat dit gebouw nog duizenden jaren als getuige van een groots verleden bewondering zou oogsten, zelfs als dat verleden, dat wil zeggen: het nationaalsocialistische rijk er eventueel ooit niet meer zou zijn, en om niet duizenden jaren te hoeven wachten op al die sprakeloze bewondering had de bouwer die duur al in het ontwerp aangelegd: ‘Een mengelmoes van bruine, lichtgele en blauwzwarte natuursteen, van overal uit Duitsland hierheen gebracht, moest al tijdens de bouw het ruïnekarakter markeren. Eensteens uit de muur stekende patronen suggereren de ‘afwezigheid’ van zijmuren, beelden en decoraties die er nooit geweest zijn. Hier is de ruïne-

theorie van Speer tot in zijn uiterste consequentie in de praktijk gebracht: door de afwezigheid van de in de loop van die fictieve duizend jaar van het Derde Rijk zogenaamd verloren gegane gedeelten van de hal moest gesuggereerd worden dat dat rijk in feite al achter de rug was.'

Toch is het niet zo dat Speer alleen maar iemand was die indruk wilde maken met verwaterde Dorische bouwsels, dat hij een decorontwerper was (zoals een zakenman in het afsluitende 'Schouwspel' meent) en dat zijn gebouwen, respectievelijk de nooit uitgevoerde ontwerpen daarvan enkel decors van de macht waren. Dat is een onderschatting van hun werkelijke belang. De gebouwen, de pleinen, de allees zijn méér dan achtergrond; het zijn de middelen die de ruimtelijke voorwaarden vormden om mensen tot de manipuleerbare en agressieve massa's, tot de werktuigen van het fascisme te maken die Hitler nodig had. Alleen al de hardnekkigheid waarmee Speer - in Bernlefs visie - blijft vasthouden aan het idee dat zijn bouwwerken tot de onschuldige wereld van de kunst behoorden, maakt duidelijk dat de schrijver wel beter weet.

De foto's waar Speer op staat en die Bernlef aan een onderzoek onderwerpt, behoren in zekere zin nog eerder tot die wereld van de kunst. Ze zijn allemaal gearrangeerd, voor het toeval van de snapshot is er geen plaats. Speer is in alles formeel en onveranderlijk 'correct' (de rechters in Neurenberg herkenden in zijn gedrag en zijn geraaskal over 'nieuwe blijvende werken' in zijn laatste woord dan ook heel wat van hun eigen idealistische cultuur), alleen als hij machines bedient krijgt zijn gelaatsuitdrukking wat persoonlijks, de trekken 'die je op de foto's waarop hij samen met een vrouw staat, zou verwachten'. Bernlef merkt op dat Speer in zijn *Erinnerungen* met amper tien pagina's rept over zijn jeugd, zijn leven schijnt pas werkelijk te beginnen als hij ergens, in dit geval op school, de beste (in) kan zijn.

Net als voor Hitler was het overtreffen van anderen zijn grote passie. En voor wie hij niet kón overtreffen kroop hij bij voorbaat in het stof. Alleen dankzij die kruiperige onderdanigheid aan Hitler heeft Speer carrière kunnen maken. Maar zijn bijna ‘onnatuurlijk gevoel voor aanpassing’ maakt hem ook zo moeilijk vindbaar. ‘Op de plaats waar een mens had moeten zitten, zag ik bewegingen, gebaren als hefbomen, in eindeloze herhaling,’ zegt Bernlef en daarom zal hij dit prototype van de technocraat, van de ‘klasseloze knappe kop’ - zoals *The Observer* het op haast perfect Weberiaanse wijze uitdrukte - , op het toneel moeten zetten. Dat toneel speelt zich af in de Neurenbergse rechtszaal (in 1946) en de Spandauer gevangenis, waar Speer na twintig jaar uitkwam zoals hij erin ging: correct. In die gevangenis heeft Bernlef ontmoetingen geënsceneerd met onder anderen Hitler, Speers vader, zakenlui en Leni Riefenstahl. Daarbij schuwt Bernlef de voor deze materie toch ietwat riskante satire niet. Zo stelt Riefenstahl zichzelf voor, in de derde persoon (conform het trots beleden mengsel van aanrakingsangst en masochisme), als kunstfotografe die in het hartje van Afrika eindelijk het echte onvervalste Herrenras gevonden heeft, ‘grote zwarte negers’ waar ‘dat stelletje bleke hansworsten uit de Heimat’ niet aan kan tippen.

De dialogen tussen Speer en Hitler zijn soms zelfs op het cabareteske af. Bij voorbeeld in de scène waarin de heren de maten van de Koepelhal in Berlijn vergelijken met die van de St. Pieter, het Panthéon en het Capitool. En nog meer in de scène waarin Hitler tegen het eind van zijn carrière aan Speer het bevel geeft om ter bescherming tegen luchtaanvallen treinen van gewapend beton te bouwen. Bovendien wenst de Führer op iedere locomotief een Leidersbalkon: ‘Onze locomotieven zullen rijdende bouwwerken zijn waarmee ik triomferend de grenzen van Europa zal overschrijden.’ Speer kan zelfs in dit absurde geval niets anders dan ja-knikken.

Niets voelen en zich niets herinneren, er nauwelijks zijn, is Speers essentie. Die zelfkennis heeft hij in elk geval wel, en ook Hitler weet dat types als Speer in het tijdperk ná dat van ‘de grote leiders’ de toekomst hebben als handhavers en uitvoerders van een anonieme macht. ‘Voortaan zal de macht onzichtbaar zijn, zal de Leider zich vertakken in duizenden gespecialiseerde dubbelgangers. Jij bent de eerste vertegenwoordiger van een nieuw ras Speer. Ik feliciteer je daarmee.’

Speer, die er in de gevangenis niet tegen kon níet bewaakt te worden en daarom ook met tegenzin uit zijn gevangenschap ontslagen werd, woont momenteel ‘gewoon’ in Heidelberg. Hij staat met de beroepsaanduiding ‘architect’ in het telefoonboek, voor iedereen bereikbaar. Die gewoonheid en deze bereikbaarheid zijn afschrikwekkend en angstaanjagend; misschien zijn ze inderdaad alleen via theatrale vervreemding en overdrijving ongewoon en onbegrijpelijk te maken.

14 jan. '81

Tegen de afspraken
Rudy Kousbroek, Vincent en het geheim van zijn vaders lichaam

Zo'n jaar of vier geleden zorgde Rudy Kousbroek voor nogal wat opwinding in het Nederlandse literaire wereldje. Eerst schreef hij een artikel in *Le Monde* waarin hij de vloer aanveegde met allerlei Nederlandse culturele toestanden; later - bij gelegenheid van de uitreiking van de P.C. Hooftprijs - deed hij dat allemaal nog eens dunnetjes over voor het thuisfront. ‘In Nederland is aan cultuur weinig behoefte’, luidde de provocerende titel van zijn dankwoord.

De belangrijkste schuldige voor die cultuurloosheid was volgens Kousbroek het onderwijs. Daarin werd de leerling almaar ‘centraal gesteld’, met als gevolg dat die al gauw geen klap meer uitvoerde. Verplicht lezen was er niet meer bij, de verbale begaafdheid van de leerlingen lag dan ook ver onder het Franse niveau. De vereiste taaldiscipline zou hun trouwens met de Nederlandse literatuur ook maar moeilijk kunnen worden bijgebracht, want Nederlandse romanciers rommelden maar wat raak, tot het schrijven van een behoorlijk geconstrueerd, kloppend verhaal waren ze doorgaans niet in staat.

Nu had Kousbroek net de *Stijloefeningen* van Queneau vertaald, weliswaar niet direct wat men zich bij een roman voorstelt, maar in elk geval wel een boek dat tegelijk doordacht en geestig is - een zeer onnederlands boek dus. En Kousbroek wist inmiddels ook met zekerheid dat een doordachte en geestige roman ook in het Nederlands mogelijk was, niet lang daarvoor had hij er zelf een geschreven. De vervolgroman die van mei 1975 tot maart 1976 in *NRC-Handelsblad* verscheen, blijkt nu namelijk van zijn hand te zijn; in de krant heette de auteur (voor de zekerheid?) nog Fred Coyett.

In enigszins bewerkte vorm is die roman nu in één ruk te lezen. *Vincent en het geheim van zijn vaders lichaam* luidt de titel. Als feuilleton had ik het verhaal indertijd niet gevolgd, en ik vrees dat velen die dat wel geprobeerd hebben ook al snel zullen hebben moeten afhaken, want het is een zeer complex verhaal. Nu het als boek voorhanden is, blijkt het behalve zeer complex ook nog zeer logisch te zijn. Het boek hoort dan ook inderdaad thuis in de Franse traditie (Roussel, Queneau, Perec - allemaal schrijvers die, net als Kousbroek, geobsedeerd zijn door zowel de puzzel als de machine).

Vincent vertoont geen enkele verwantschap met wat men gewoonlijk onder een roman verstaat. Sterker nog, het boek sticht in zijn eentje een nieuw genre, al heeft Kousbroek zeker niet de intentie gehad volgelingen te werven. Het idee ervoor stamt, blijkens de 'Nabetrachting', uit 1958. Kousbroek had op de Parijse vlooienmarkt een aantal gebonden jaargangen gekocht van een geïllustreerd weekblad uit de tweede helft van de negentiende eeuw waarin uitsluitend feuilletons verschenen. Zijn vierjarig dochtertje, dat in een van die jaargangen de gravures bekeek, wilde wel eens weten wat daar allemaal gebeurde. Bij die gravures een chronologisch en tot in de details sluitend verhaal te improviseren viel niet mee. *Vincent* is de consequente en uitgewerkte uitvoering van die improvisaties. Het gaat om een boek waarin 'alles, zowel in het beeld als in het verhaal, iets moet betekenen, (...) om het vinden van een logica - een logica die weliswaar hemelsbreed mag verschillen van de ons bekende logica, maar die zonder ooit met zichzelf in strijd te zijn tegelijkertijd een verklaring moet geven van de voorstelling op de volgende gravure en op alle voorafgaande'.

Dat is een doelstelling die het boek al bij voorbaat geheel en al verwijdert van elke levensechtheid. Alles wat er is, is een reeks door elkaar gegooide derderangsgravures, pathetisch, sentimenteel, bevolkt door toneelfiguren die het hele

bekende repertoire van gestileerde en gecodeerde theatrale gebaren, houdingen en gelaatsuitdrukkingen demonstreren. Het komische van *Vincent* is nu vooral dat Kousbroek zich wel aan de plaatjes houdt, maar dat hij doet of hij die codes niet kent. Hij leest de gravures met andere woorden met de ogen van bij voorbeeld zijn vierjarig dochtertje van toentertijd, van iemand die in elk geval nog nooit een uitvoering van dit door en door beproefde volksspektakel heeft meegemaakt, en dus ook aan één teken niet genoeg heeft. Meer dan eens worden de tekens 'verkeerd' geïnterpreteerd, meer dan eens wordt aan 'betekenisloze' bladvulsels de betekenis gegeven die het verhaal zijn voortgang geeft. Kijken is daarom in dit boek minstens zo belangrijk als lezen: de tekst neemt alle vingerwijzingen op, bedoelde en vooral niet-bedoelde, zelden gebeurt dat op de voorgeschreven wijze. Dat maakt *Vincent* allereerst tot een humoristisch boek.

Het zal duidelijk zijn dat het navertellen van het verhaal onbegonnen werk is. Als *alles* iets betekent, kan er niets worden weggelaten. Wel kan ik een indruk geven van de conflicten en de misverstanden waar het in dit boek om gaat. Vincent zit op een gegeven moment op zijn zolderkamer, zijn vader is sinds drie jaar spoorloos verdwenen. Een aan de muur hangend masker (op de gravure) wordt in de tekst de visionaire verschijning van de vader die hem zegt dat de zaterdagavonden van vroeger de sleutel bevatten met behulp waarvan hij teruggevonden kan worden. Volgende plaatje: Vincent, een heel stuk jonger, krijgt van zijn vader schrijfles of iets dergelijks. Diens schoolmeesterlijke vingerwijzing wordt door Kousbroek geneutraliseerd: Vincent 'mocht dan altijd zijn vaders nagels verven (...). Maar wat was nu de sleutel? Nadat hij er lang over had nagedacht kreeg Vincent een ingeving. De sleutel lag in de nagel: De Guide Nagel! Hij moest op reis en de Guide Nagel zou hem de weg wijzen.' De onmogelijkste verbindingen op die reis (dat wil ook zeg-

gen: de onmogelijkste overgangen tussen de gravures) worden in de tekst mogelijk gemaakt, onder meer met behulp van Tristouse, het uit *De vermoorde dichter* van Apollinaire overgelopen meisje wier omhelzing helderziend maakt; een tonnetje met oorsprongvertroebelende vloeistof; Deadserious, de gedachtenschilder. Daarnaast figureren er in *Vincent* talloze literaire en niet-literaire figuren, het boek mag met recht een ‘permutatie van teksten’ (Julia Kristeva) worden genoemd. Komisch is het overigens dat ook Kristeva in het boek voorkomt, en wel allerminst in positieve of neutrale zin. Haar indrukwekkende taalgebruik wordt door Kousbroek als vertoon aan de kaak gesteld: ‘De fenomenologische dichotomie tussen vast en vloeibaar, legde zij uit, coïncideert hier met de binaire oppositie nat/droog die semiologisch tot uitdrukking wordt gebracht in het regenscherm. Van dit signifiant (zij wees op de paraplu van de korporaal) zijn wij zelf het signifié, immers ook onze kleding is van boven dicht en van onder open; in termen van vestimentaire hydrografie: mijn onderbroek is nat. En de uwe, korporaal? -Klets, luidde diens commentaar.’

Dit onthullend citaat stamt uit het hoofdstuk dat ik het geestigste vind, het derde. Daarin komt Vincent in contact met vertegenwoordigers van het ‘Zwarte bevrijdingsleger’, een stelletje priesters dat een mengsel van maoïstisch, katholiek en structuralistisch jargon spreekt en dat uit is op de ‘historisch onvermijdelijke apostolische Bevrijding der Massa's’. Een van de heren, een kolonel, neemt regelmatig een lik uit een pot stroop (voor de katholiek geschoolde betreft het hier echter onmiskenbaar een wijwatervat), daarmee zal de bevrijding krachtig ter hand worden genomen. In dit gedeelte cohabiteert de H. Stoel met de Grote Roerganger: de H. Stoelganger is daarvan het hybridische produkt. (In het bastaardiseren en het contamineren is Kousbroek trouwens een meester, heel wat woordspelingen en naamgrappen zijn

erop gebaseerd.) De lange mars door de Alpen - we bevinden ons in de Helvetische Volkstheocratie - maakt duidelijk dat er ‘hard gewerkt werd aan het veranderen der structuren’, de plaatjes tonen brandstapels, folteringen, schandpalen. Elders worden grote groepen Helveten ‘door soldaten van het Zwarte Bevrijdingsleger overgehaald vrijwillig naar hun heropvoedingskampen terug te gaan’, de bijbehorende gravure toont andermaal het verschil tussen code en realiteit. Van die verschillen, soms zeer onverwachte, bevat *Vincent* er legio; ze maken het boek tot een van de vrijgevochtenste die ik de laatste tijd gelezen heb.

10 juni '81

Een eenpersoonsdenktank
Raoul Chapkis, Verzameld werk

Meestal wordt H. Brandt Corstius tot de columnisten gerekend, maar het is de vraag, of dat terecht gebeurt. Hij behoort in elk geval niet tot het slag mensen dat zich het geweten van de natie waant. Brandt Corstius stuurt geen van zijn alter ego's in de biechtstoel om daar vermaningen en penitenties uit te delen, levenswijsheden staan niet op zijn repertoire.

Spreken doet hij dan ook nooit zacht en zalvend, behalve natuurlijk als hij zijn keel met strategische bedoelingen uitleent aan de een of andere verkondiger van het Mooie of het Ware Woord. Nee, Eter, Stoker, Grijs - de onheilspellende, agressieve klank van de namen doet dat al vermoeden - slaan bij voorkeur scherpere tonen aan. Want zijn schrijven is bovenal concreet: woord voor woord, regel voor regel gericht tegen een persoon, een partij, een instelling die met naam, toenaam en passende kwalificatie (racist, fascist - eufemismen komen in zijn lexicon niet voor) worden genoemd. Het gaat met andere woorden om vechtproza. Hier worden conflicten niet met de mantel der liefde bedekt of in een schijnbaar louter vakwetenschappelijke terminologie bediscussieerd (‘maar verder even goede vrienden, hoor’), nee, die worden hier uitgevochten - zonodig tot voor de rechter.

Als Brandt Corstius al een moralist is, dan is hij er toch een van een nog niet zo ingeburgerd type: niet gedekt door geloof, program of roeping gaat hij te keer tegen álle vormen van geloof, program of roeping. Het enige beginsel dat hij aanvaardt is dat van de vrijheidsdrang, maar dat bestaat er dan ook uit om van elk beginsel los te komen. Alle in de natuur wortelende essenties zijn daar door de mensen inge-

legd, hoog tijd dus om zich daar van te ontdoen. Voor zover iemand als, zeg, Pierre Huiskens de belichaming is van ‘de’ columnist, zijn de afsplitsingen van Brandt Corstius iets van een geheel andere orde. Terwijl de ‘Bourgondische’ papzak glimt en glimlacht, slijmt en glijdt, ontziet en klit, kortom de niets of niemand rakende gemeenplaats zelfvoldaan cultiveert, is Brandt Corstius zoiets als een razendsnel wendbare eenpersoonsdenktank, elke zin die hij afvuurt is doelgericht. En fatsoen: nooit van gehoord.

De publikatie van het *Verzameld Werk* van Raoul Chapkis maakt duidelijk dat er wat dat betreft niet zo gek veel veranderd is. Het gaat hier om drie boeken: *De reizen van pater Key, Ik sta op mijn hoofd* en *Zes dagen onbedachtzaamheid kan maken dat men eeuwig schreit*, alledrie eerder verschenen in 1966. De laatste twee boeken bestaan uit los van elkaar te lezen stukken, in het eerste worden de verschillende hoofdstukken door de onvermoeibare pater Key aan elkaar gereisd; schipbreuk, dagenlang gedobber op zee, noch stank voor dank kunnen hem van zijn missie-arbeid doen afzien. Het moeilijkst heeft hij het wellicht op zijn vijfde reis, als hij te maken krijgt met ‘missie in concreto’: de bekering van het volk van de Ma's, dat in het geheel geen abstracties kent, voor het katholicisme dus zeker nog niet rijp is, en Key na gedane arbeid nog met het concreetheidsvirus besmet bovendien. In het laatste hoofdstuk verdrinkt Key definitief, uiteraard heeft hij zijn plaatsje in de hemel dan wel verdiend. Het blijkt daar echter een ontstellende rotzooi, zodat Key zich genoodzaakt ziet de Heer tot ingrijpen te bewegen. ‘“God, God”, zei Key, “waarom doet u niet wat vaker wonderen, er valt toch op aarde heel wat te verbeteren zoals...”, maar God wierp er direct tussen: “Dat kan ik niet doen, waarde Key, want wonderen zijn alleen wonderen als ze bijna nooit gebeuren. Natuurlijk kan ik alles goed laten verlopen, maar dat noemen ze dan ‘natuurwetten’ en nie-

mand gelooft meer in mij.” Het kostte pater Key wel twee uur praten voor God toegaf dat dat ook helemaal niet zo erg zou zijn. Toen had Key Hem zo ver en deed Hij Zijn laatste wonder: verdwijnen. Net als Au en Ach leeft hij in onze monden voort.’

Al is in dit oude werk van Chapkis het min of meer traditioneel verhalende element nog van meer belang dan in later werk, een aantal beslissende zaken zijn niettemin al present. De satire op elk geloof, op zieltjeswinnerij, op het kweken van onderdanen. De concreetheid van die satire: het stikt ook hier al van de al of niet verdekte verwijzingen naar feitelijke personen, locaties, gebeurtenissen. Een volstrekt ongeprogrammeerde stijl: vechtproza en denkproza in een steeds opnieuw beginnende desoriënterende beweging, vol uitweidingen, zijpaden, quasi-onderonsjes met de lezer, valkuilen, dubbele bodems, omkeringen. En ook de techniek van de terloopse herinnering beheerst Chapkis al perfect. Zoals Stoker de financiële malversaties van christelijke politici steeds opnieuw oprakelt, liefst door bij voorbeeld Lubbers in een bijzin te laten terugkomen van een telefoongesprek met zijn accountant, zo roept Chapkis de oorsprong van Key's priesterschap (op driejarige leeftijd is hij ontmand door een varken) op passende ogenblikken - en die blijken zich nogal eens voor te doen - in herinnering. In *Ik sta op mijn hoofd* zegt Chapkis ergens dat de eerste helft van een toneelstuk makkelijk gemist kan worden, ja zelfs de eerste helft van álles vindt hij maar knap vervelend. Het gaat daar namelijk om niets anders dan voorspel, en dat is met een beetje intelligentie achteraf voorspelbaar. Dat Chapkis zelf aan dat soort geleidelijkheid probeert te ontkomen, is bepalend voor de economie van zijn stijl: Chapkis schrijft kaderloos. Daarin schuilt ook het geheim van zijn ondermijnende humor. Chapkis houdt de ‘belangrijkste’ informatie achter, met als gevolg dat het kader waarbinnen alle feiten moeten

passen ontbreekt. Anderzijds is hij er juist op uit die geaccepteerde overkoepelende termen die de waarneming en de ervaring sturen, belachelijk te maken.

Als hij naar de film ‘Mondo Cane’ gaat om ‘allerlei vreemde zaken uit het menselijk leven op onbarmhartige wijze vertoond’ te zien, blijkt het om louter zoetsappigheden te gaan. Uitsluitend op momenten dat dat niet de bedoeling is, strookt zijn ervaring met de beloofde ‘onbarmhartigheid’. In de film was dat het geval toen hij zag hoe een groepje ‘gezonde inwoners uit Australisch Nieuw-Guinea de monden wijd’ opensperden ‘waarna een blanke (het leek me een vent in een jurk) kleine witte papiertjes op hun tong legde’, maar vóór hij Tuschinski inging maakte letterlijk alles, het allergewoonste natuurlijk vooral, aanspraak op abnormaliteit. Misschien nog wat minder drastisch dan zijn latere broeders in het kwaad is het Chapkis' uitgangspunt om het belachelijke van het normale te demonstreren en vice versa. Ook bij hem wonen er al meer gekken buiten het gekkenhuis dan erin. Ook Chapkis looft al de ‘zaligheden van de onsociabiliteit’, ook hij doet al niets liever dan het woordenboek van pasklare en geaccepteerde ideeën te ridiculiseren. ‘Laat de aarde voortaan losbollig door de ruimte zwieren’, verzoekt hij ergens. Zelf doet hij voor hoe dat moet: de hele wereld is voor hem allereerst materiaal, niet om er zich bloedserieus mee in het zweet te werken ten behoeve van de beschaving en de mensheid, maar om er mee te spelen, om er absurde redeneringen mee op te zetten en tegelijk nog absurdere af te breken. Desnoods bewijst Chapkis dat God bestaat.

Behalve van Stoker, Grijs en Eter belichaamt Raoul Chapkis ook al iets van Battus. De zinnen zwieren in dit *Verzameld Werk* al menigmaal losbollig door de ruimte, het Nederlands bereidt er zich al voor op de permanente vakantie in de *Opperlandse taal- en letterkunde*. Maar dit boek kan

daar niet uit worden afgeleid, het is daar allerminst de eerste oninteressante helft van!

23 sept. '81

Labyrinten
Anton Haakman, Uitvluchten

Is *Uitvluchten* van Anton Haakman een verhalenbundel, zoals voorin te lezen staat? Alleen als de term ‘verhaal’ zeer ruim wordt opgevat. Er zit niets anders op; iets specifiekers is niet voorhanden.

Structureel hebben Haakmans verhalen veel weg van de labyrinten die de auteur kennelijk (ook al blijkens *Achter de spiegel* uit 1977) zo obsederen. Net als de onvoorspelbare patronen van een labyrint zijn het ontwerpen, en dus tegelijk pogingen tot beheersing van het toeval. Daar mag zelfs een stilistische tegenpool als de sentimentalist Rhijnvis Feith (1752-1824) zijn steentje toe bijdragen. ‘Waar doole ik? - wat schrijf ik? - alles is verwarring...’ Dat staat in zijn klassieke *Julia*. En als motto bij Haakmans laatste verhaal. Terecht, want niet alleen zijn dat de vragen die hij voortdurend stelt, ook zíjn verwarring wordt zoniet veroorzaakt, dan toch zeker vergroot door een gemis: ook zijn Julia is verdwenen. Dat ze evenwel meer dan eens, al of niet in gezelschap van ene Totteren, de wegen van de schrijver kruist, sticht verwarring. In zijn hoofd en in zijn verhalen. Daarin duiken trouwens ook andere personen, namen of situaties onverwacht of in een onverwachte context op. Letterlijk, maar soms ook licht gewijzigd, waardoor met het déjà-vu tegelijk de twijfel eraan ontstaat. Dat is een van de middelen waarmee Haakman alle waarnemingen op losse schroeven zet: is iets echt of onecht, feit of fictie, herinnering of drogbeeld? De ondubbelzinnige beantwoording van die vragen blijkt niet mogelijk.

Het rechttoe-rechtaan vertelde verhaal leeft bij de gratie van een volledig en onaangetast herinneringsbeeld van het gebeurde. Maar wie dáár nu nog op vertrouwt is naïef.

Haakman weet wel beter: ‘Wat me na zeven jaar nog aan het verleden bindt, is hoogstens de herinnering aan een herinnering.’ Geen sprake van dus dat hij op zijn geheugen kan vertrouwen. Wat er dan rest, is niet veel meer dan de mogelijkheid om uit brokstukken ervaringsmateriaal het toeval te organiseren. Maar dat is geen achteruitgang: het opent ongekende perspectieven! Herinneringen en dromen kunnen daarbij zeker een eminente rol spelen, maar niet langer als niet ter discussie staande reservoirs van ideeën en geschiedenissen. Ze zijn er óf voorwerp van onderzoek doordat Haakman ze met behulp van foto's of door te gaan kijken verifieert, óf ze worden zo gebruikt dat ‘de werkelijkheid’ wordt gefictionaliseerd en de ‘fictie’ wordt gerealiseerd. Het laatste gebeurt misschien het duidelijkst in ‘April in Portugal’ en in de aan Bioy Casares schatplichtige raamvertelling in ‘De raad’ (een blinde die met het vliegtuig op vakantie gaat naar Spanje zonder de begane grond te verlaten, aldaar meedoet aan een talentenjacht voor de TV, maar bij de ‘uitzending’ wordt misleid door zijn eigen stem op een cassetterecorder, enzovoort); van het eerste geeft ‘De voerman’ het mooiste voorbeeld.

Geïnspireerd door de vraag wat zijn vijfjarig dochtertje Floor zich over tien jaar zal kunnen herinneren van de dingen die nu haar intense belangstelling hebben, gaat Haakman zijn eigen kleuterschoolherinneringen na. Maar dat valt tegen, ze zijn er helemaal niet meer. ‘Van mijn kleuterschool weet ik natuurlijk niets meer rechtstreeks. Wat ik ooit eens heb gefixeerd en op gezette tijden opgerakeld, is niet meer dan een verhaal. Het had evengoed door een vreemde aan mij verteld kunnen zijn. Het verhaal van de voerman, zo zal ik het maar noemen.’ Dat laatste omdat hij op de kleuterschool (als enige van de jongens) naast een meisje had gezeten; en dat meisje heette Voerman. Als hij na veertig jaar weer voor het gebouwtje staat, ziet hij niets vertrouwds.

Misschien is het zelfs een ander gebouw, niemand die het hem kan zeggen. De lagere school van vroeger blijkt hij met de nodige moeite en dankzij een foto nog te kunnen vinden, maar de omgeving zegt hem niets meer. Terug naar huis herinnert hij zich bij het zien van een villa'tje echter wel plotseling en ongevraagd Herr Henschel, de man van wie hij als kind pianoles heeft gehad. Bij elke fout gaf die hem een flinke tik op de linkerhand; met dat pianospelen was het dus niets geworden. Maar toen hij zeven jaar later (de termijn waarin elk menselijk onderdeel zich vernieuwt; met die mededeling begint dit verhaal) de draad weer had willen oppakken, kreeg hij zijn linkerhand niet meer ontspannen. Het directe lichamelijke geheugen functioneert blijkbaar beter dan het visuele. Henschel achtervolgt hem nog steeds - letterlijk, zoals uit het eind van het verhaal blijkt. Maar dat biedt verrassend genoeg via een omweg wel weer een mogelijkheid het kleuterschoolmeisje van vroeger op het spoor te komen: ‘Soms zie ik mijn naam in spiegelschrift, op de voorkant van een vrachtauto (‘Henschel’ is inderdaad een bekend vrachtautomerk - CO) die te weinig afstand houdt. Gerhart Hauptmann, denk ik dan. Fuhrman Henschel. Dat stuk zal ik toch eens moeten lezen.’ Niet dat dit huwelijksdrama in vijf bedrijven (uit 1898) hem dichter bij zijn verleden zou kunnen brengen, maar dat is voor het verhaal niet meer van belang.

Ook, misschien beter: juist zonder het geheugen als literaire maatstaf te gebruiken, is het dus mogelijk een hecht en controleerbaar verhaal te schrijven. Net als in een labyrint bieden eerder begane wegen geen houvast, het verhaal staat op eigen benen. Zoals Haakman een hekel heeft aan doelgericht reizen en dan ook voortdurend uit de koers raakt (‘Iets houdt mij altijd van mijn doel af, en daar leg ik me maar bij neer’), zo worden bij het (be)schrijven van die uitvluchten de betekenissen ter plekke, op het papier dus, geproduceerd.

Het laatste verhaal van de bundel heet ‘De wijde wereld’. Daarin wordt een samen met Floor te ondernemen wereldreis aangekondigd, al zal dat mogelijk alleen in haar fantasie gebeuren. ‘Ik hoef alleen maar te schrijven wat ze vertelt.’ De lezer staat dus nog heel wat te wachten.

27 feb. '80

Drempelvrees
Dirk Ayelt Kooiman, De vertellingen van een verloren dag

In *De vertellingen van een verloren dag* reist iemand die op zijn minst de naam gemeen heeft met de schrijver van het boek - Dirk Ayelt Kooiman - naar Italië om aldaar in de meditatieve sfeer van klooster en natuur ‘tot een zekere ontrafeling te komen van de geestelijke staat waarin (hij) verkeerde’. Kort daarvoor was hij namelijk verliefd geworden, met als gevolg dat hem ‘pijnlijk duidelijk was geworden hoezeer (hij) vervreemd was geraakt’ van zichzelf en van de wereld. Het achterhalen van de oorzaken van die vervreemding gebeurt hoofdzakelijk via lange verhalen over zijn jeugd, zijn vroegere liefdes en zijn ouders (zijn vader zag al vroeg een wonderkind in de zoon, maar die kon bij lange na niet aan de verwachtingen voldoen).

In het eerste deel van de roman zijn die verhalen geadresseerd aan een vriend, de zelfvoldaan in ledigheid vegeterende Henk Mazzelman. In het tweede deel - dat zich in Italië afspeelt en in tijd vóór het eerste thuishoort - aan zijn levenslustige reisgezel Kompaan en vooral aan de eigenaar van het klooster, Merkuur. Die tegenspelers vertellen op hun beurt verhalen aan Dirk. Aanvankelijk staan die verhalen nogal los van elkaar, hoogstens vullen ze elkaar soms in overtreffende zin aan. Pas tegen het einde wordt duidelijk wat ze te maken hebben met het ‘kader’ van het boek (zie: de eerste zin van deze bespreking). Dan blijkt ook dat het hier niet gaat om een raamvertelling - waarin het kader immers alleen de aanleiding van het vertellen verklaart, zonder dat er verder sprake is van een inhoudelijke relatie tussen beide - , maar wel degelijk om een roman.

De verhalen van Dirk blijken namelijk van meet af aan óf zijn ‘vervreemding’ te illustreren, óf die te verklaren. Die

van zijn tegenspelers werken als contrast, en in het geval van Merkuur als katalysator. Merkuur blijkt in 1946 uit een soort schuldgevoel dat hij de oorlog had overleefd een serieuze zelfmoordpoging te hebben gedaan. Toen die niettemin mislukte, besloot hij een nieuw leven te beginnen. Tot dat besluit komt Dirk op dat punt in de roman eveneens. Alleen ziet dat 'nieuwe' er bij hem wat anders uit: hij wil de werkelijkheid onder ogen gaan zien, niet meer geleid (misleid) door de allesverklarende en -rechtvaardigende stelsels van vorige generaties. Want: 'Onze onevenwichtigheid komt voort uit het feit dat we werden opgevoed volgens een denken dat het onze niet meer kan zijn - zonder dat we er een ander denken tegenover stellen, want hoe kun je buiten je eigen denken treden? Je kunt geen nieuwe taal scheppen aan de hand van een bestaande. De begrippen die ons zijn bijgebracht blijken met de werkelijkheid zoals we die aantreffen allerminst te corresponderen. Maar we zijn gedwongen ze, bij gebrek aan nieuwe, nog steeds als norm te hanteren - al weten we ze door de geschiedenis en de actualiteit gelogenstraft.'

De vertellingen van een verloren dag zou je niet zonder reden een gave roman kunnen noemen. Maar ik wil het graag nog wat sterker zeggen: het boek is té gaaf. En dat komt doordat de conclusie waartoe Kooiman aan het eind (in bovenstaand citaat) komt en waarop zijn roman ook technisch is gebaseerd, maar zeer ten dele juist is. Want hoezeer het ook zinnig, juist en nodig is om 'de begrippen die ons zijn bijgebracht', om 'dat achterhaalde wereldbeeld van ons af te schudden' (Kooiman gaat er blijkbaar zonder meer van uit dat zijn levensgeschiedenis representatief is voor een generatie), het is onzinnig om te veronderstellen dat we 'gedwongen zijn ze, bij gebrek aan nieuwe, nog steeds als norm te hanteren'. Die veronderstelling is onzinnig omdat er al meer dan honderd jaar 'nieuwe begrippen' bestaan, dat er al

lang een intellectuele traditie én een traditie van sociale bewegingen is die in het geheel niet meer gebaseerd zijn op religieuze of wereldbeschouwelijke stelsels die pretenderen de werkelijkheid als totaliteit te kunnen verklaren, respectievelijk rechtvaardigen.

In die tradities is het inzicht dat de werkelijkheid 'leeg is', in zoverre dat er geen zingevend principe aan ten grondslag ligt, vanzelfsprekend - zonder overigens uit te komen op Kooimans alternatief om ons voortaan te trainen in een 'niet-interpreterend (...) kijken'. Dat leidt namelijk tot een nieuw geloof: dat van de voor zichzelf sprekende feiten. Voor die gelovigen bestaan er alleen tautologieën: 'Het was destructie louter ter wille van de destructie zelf', zoals Kooiman naar aanleiding van 'enorme rellen in de stad' zegt.

Nu zou deze kritiek een beetje flauw zijn als het hier een min of meer toevallige, wat ongelukkig uitgevallen passage betrof. Maar dat is niet zo. *De vertellingen van een verloren dag* zijn ook als literair werkstuk geschreven volgens normen 'die ons zijn bijgebracht', maar die 'met de werkelijkheid zoals we die aantreffen allerminst blijken te corresponderen'. Dat zijn in de geschiedenis van de moderne literatuur kortom al lang losgelaten normen. Kooiman staat nu pas op de drempel van die moderne literatuur. Als hij zijn eigen intenties serieuzer zou nemen, dus consequenter zou uitwerken, zou hij over die drempel heen moeten en het patroon van het traditionele verhaal en de traditionele roman moeten verlaten. Ik zal die stelling met een paar voorbeelden beargumenteren.

'Verwikkelingen, verstrengelingen, alles hing met alles samen. Ik ging als een blinde draaitol door het leven,' zegt de verteller. Zijn wereld is 'een gesloten front van structuren en verbanden, één immense, allesomvattende intrige met hemzelf als minvermogend exponent'. Niettemin blijven de verhalen keurig van elkaar gescheiden, raken ze nergens

verstrengeld, is er geen sprake van een ‘allesomvattende intrige’ die de lezer als een ‘blinde draaitol’ door het boek laat razen. Daarentegen gaat het om rechtlijnige, in nogal deftige en afstandelijke taal geschreven verhalen, die keurig naar ‘één allesverklarend punt’ (het einde van het tweede deel) zijn toegeschreven. Literair-technisch wordt met andere woorden herhaald wat verbaal als het ‘achterhaalde wereldbeeld’ van ‘vorige generaties’ werd veroordeeld. Zo bezien is Kooimans drempelvrees nog ernstiger dan hij al vermoedde.

Wat voor meer omvattende structuren geldt, geldt ook voor het micro-niveau van de tekst. Dat de verteller ‘vervreemd’ is, dat hij het gevoel heeft geleefd en permanent bespied te worden en dús ook steeds op zijn hoede is, wordt bij voorbeeld in het eerste hoofdstuk in nagenoeg elke zin wel een keer gezegd, maar daar blijft het ook bij. Modernere schrijvers trekken die argwaan, dat gevoel dat niets meer vanzelfsprekend is, door naar het taalgebruik, naar woordkeus, zinsbouw en de manier waarop de zinnen aan elkaar gelast zijn.

Vergelijk de in het geheel niet ‘vervreemdende’ manier waarop Kooiman de breuk beschrijft tussen de bestelling die de verteller in het eerste hoofdstuk denkt te doen (koffie) en die hij ‘werkelijk’ doet (bier) maar eens met de alles op losse schroeven zettende manier waarop Cortózar iets soortgelijks doet in het begin van *62-bouwdoos*. Dat is pas andere koffie! Maar in feite hoeft Kooiman natuurlijk niet met Cortózar vergeleken te worden, en evenmin met de auteurs naar wie hij zich half en half richt (Gombrowicz, Nabokov); waarop het aankomt is dat hij gemeten naar zijn eigen intenties literair inconsequent is. Mogelijk zal zijn ontdekking dat de ‘oude begrippen’ niet meer deugen hem bij een volgend boek inderdaad tot een nieuw begin dwingen.

13 mei '81

Ontwricht, maar vrolijk
Thomas Graftdijk, Positieve helden

Helden zijn in de eigentijdse literatuur haast altijd antihelden, figuren die het klappen van de zweep wel kennen en zich daarnaar gedragen. Onderdanig, steeds overijverig op zoek naar het hogere. In zoverre zijn ze ook steeds positief, aanpassingsbereid. Zonder meer positief is het type held dat thuishoort in de *Trivialliteratur*, ook als hij voor de afwisseling het kwaad belichaamt. Welke rol hij ook speelt, altijd bevestigt hij allereerst een infantiel soort amusement. Als er dan ook bij een zo standbewuste uitgeverij als De Arbeiderspers een boekje met de titel *Positieve helden* verschijnt, mag je veronderstellen dat die titel ironisch is bedoeld. Maar toch gaat het in dit geval niet alleen om ironie, althans niet als men daar een smakelijke relativering van de TV-held onder verstaat. Nee, positief zijn de hoofdfiguren in dit boek van Thomas Graftdijk in zoverre dat zij zich niet lijdzaam laten inpakken door het lot om hun ellende vervolgens op traditioneel-kleinburgerlijke wijze metafysisch of anderszins te compenseren. Niet dat zij de smeerboel van het leven geparfumeerd opdienen vormt hun positiviteit, altijd bereid tot een bon mot, een goed gesprek of welke afleidingsmanoeuvre dan ook, maar dat zij er zich integendeel wellustig in wentelen. Dat is een minder toegejuichte vorm van je positief opstellen. De verhoudingen van Graftdijks helden staan onder de absolute heerschappij van het ruilprincipe: zij weten dat van elkaar en maken het niet mooier dan het is. Eerder hopen zij gelouterd te worden, hard, grimmig en handelingsbekwaam door de laagjes menselijkheid die die waarheid soms aan het zicht onttrekken eraf te krabben.

Op één plaats in het boek zegt Graftdijk zelf (via de ikfiguur Floor Caen) wat een positieve held is: iemand die ten

overstaan van ‘het onnoemelijke’ (en daar wordt ter plekke het lijden in de concentratiekampen mee bedoeld) de blinddoek weigert en die zijn sprakeloosheid tegenover de ‘incommensurabele afschuwelijkheid van de feiten’ tracht te overwinnen. Dat doet Lucas Boxhoorn - de andere held van deze geschiedenis - door aan het einde van het boek aan Caen een vermoedelijk goeddeels gefantaseerd verslag uit te brengen van zijn bezoek aan Mauthausen. Hij noemt dat het ‘aarsgat van de wereld’, elders de ‘Anus mundi’, en inderdaad hebben het gangencomplex en de catacomben van het kamp iets van een darmenstelsel. De ‘anaal-sadistische waanzin’ wordt er in elk geval tastbaar, zeker als Lucas vertelt hoe hij de door een toeristenfotograaf van hem gemaakte polaroidfoto, die hem het narcistische karakter van deze afdaling in de ingewanden duidelijk maakt, woest verscheurt en het ‘Scheisse Scheisse’ van twee kanten door de catacomben echoot. Lucas vertelt dit verhaal terwijl hij in bad zit, met de bedoeling zich aan het einde van zijn verhaal te verdrinken.

De figuren in *Positieve helden* zijn allemaal geruïneerd. Hun banden met het geregelde leven van het gezonde verstand zijn voor en na doorgesneden, nu leven ze op de rand van de waanzin. Ook letterlijk: het huis waar de mislukte componist en dirigent op terugtocht Lucas Boxhoorn (39) woont, ligt vlak bij een krankzinnigengesticht, ergens op de Veluwe. Hij leeft daar met een uit dat gesticht ontvoerd, zestienjarig meisje (Cor), dat het huishouden doet en dat hij - op straffe van uitlevering aan haar ouders - seksueel misbruikt. Zij krijgen er gezelschap van Floor, een oude bekende van Lucas die door zijn vrolijke onbeschoftheid en regelmatige dronkenschap als pianist van de balletschool is ontslagen en kort daarna in één klap ook nog zijn huis, zijn piano en zijn inboedel en in een volgende klap zijn vriendin verspeelt.

In ruil voor zijn onderhoud moet Floor Lucas, die zijn

componistenambities niet opgeeft, bij het zingen van zijn wezenloze liedjes op de piano begeleiden. Bovendien moet hij hem helpen in de tuin een soort molen zonder wieken te bouwen, een fallusachtig monument alvast ter nagedachtenis aan de grote componist. Floor zegt dat hij naar Lucas is gekomen om hun oude vriendschap de genadeklap te geven (ook hij neemt zelf de initiatieven als het erom gaat de draden door te knippen die hem met anderen, ja met het leven als zodanig verbinden); van Lucas' zwanezang wil hij nog wel even genieten.

In het treiteren en het vertellen van sadistische verhalen zijn ze elkaars evenknie. Floor en Lucas zijn ontwricht, maar vrolijk. De wereld is voor hen onleesbaar geworden (Floor citeert Celans ‘onleesbaarheid van de wereld’), maar daardoor zijn ze nog niet met stomheid geslagen. Ze keren hun storingen alleen maar naar buiten, hun stomheid - voor zover daarvan al sprake is - neemt de vorm aan van een uiterst ongeremde welbespraaktheid. Bij gebrek aan ‘gezonde’ sociale relaties leven ze zich uit in het genot van de ongezonde, of dat nu feitelijke, op touw gezette of gehallucineerde belevenissen betreft. Agressie en ‘beschadigingsbereidheid’ gaan daarin gelijk op; sadisme, exhibitionisme en voyeurisme vormen de belangrijkste bestanddelen.

Dat alles gebeurt in een zeer vitale taal. Van woordarmoede of een stumperige syntaxis is nergens sprake. ‘Laat de anderen maar lispelen en neuriën/voor de aardigheid. Voor mij zijn klein, piekfijn/besnaarde lieren niet spectaculair genoeg,/voor mijn deuntje heb ik klassieke, massieve/klavieren nodig; in misère trekt men uiterste/registers open en niet voor niets - ’, dichtte Graftdijk in *Treurarbeid*, op zijn minst een van de opvallendste dichtbundels van 1977. Net als in die poëzie slaagt Graftdijk er ook in het proza van *Positieve helden* in veel platte en harde uitdrukkingen, veel germanismen, flarden Nietzsche en Freud, woordspelingen,

morbide grappen en citaten tot een hecht bouwsel zonder slaapvertrekken (slaapverwekkende trekken) te integreren.

Het rondstruinen daarin heeft een soortgelijke ‘reinigende werking’ als de met behulp van een grammofoonplaat uitgevoerde lachsessies van Floor en Lucas, mits die werden volgehouden ‘tot voorbij het punt waarop er absoluut niets meer te lachen viel. Het was het enige doeltreffende antwoord op zoveel onoirbare duisterheden, wat restte ons nog anders. En alles kon in ons lachen worden opgenomen en verwerkt, we discrimineerden niet! We doopten deze zonderlinge, bijna manische arbeid met de naam desublimatie en we slaagden erin alles te desublimeren tot inderdaad lichamelijke lust. De kostbaarste gedachten en voorstellingen grepen we vast met onze lachspieren. De grammofoonplaat verpulverde alles als een molensteen tot idiote spelingen, vondsten, grillen. In het lachen, gulzig, stom, genotvol, werd iets van onze primordiale schaamte afgebroken of zelfs opgelost, onze stomheid werd er vrolijk door.’

Vervang in deze zinnen de grammofoonplaat door Graftdijks proza en het allesverterende, niets respecterende lachen als karakteristiek voor het schrijven en tegelijk als het effect daarvan, en je hebt wat mij betreft een exacte typering van *Positieve helden*.

22 apr. '81

Een minimum aan observaties, een maximum aan tragiek
Huub Beurskens, Noordzeepalmen

Huub Beurskens behoort niet tot de talloze schrijvers die de indruk wekken rechtstreeks en ongestoord verbonden te zijn met ‘de’ werkelijkheid. Het ontbreekt hem aan het gezonde verstand en de juiste, dus ‘positieve’ mentaliteit, die hen in staat stellen die werkelijkheid probleemloos af te stropen op actuele thema's. Beurskens weet dat wat door hen zonder meer verondersteld wordt, niet langer valt waar te maken: een lineair tijdsverloop; een causaliteitsvoorstelling waarin slechts plaats is voor enkelvoudige oorzaak-gevolgketens; een herinneringsvermogen dat het mogelijk maakt een haarscherp onderscheid te maken tussen de ‘oorspronkelijke’ beleving en wat daaraan later werd veranderd en bij- of weggedacht; een daarmee corresponderend waarnemingsvermogen dat het waargenomene (‘de feiten’) punctueel gescheiden houdt van de voorstellingen en de vooroordelen van de waarnemer. Al die voorgewende spontaniteit, al die symptomen van literaire gematigdheid wijzen immers alleen maar op een frictieloze aanpassing aan de opvattingen over gezond- en redelijkheid (in het ‘gezonde verstand’ hun diepste verbondenheid tonend), die voor het soepele verloop van een en ander wenselijk zijn: ze dienen de administratieve overzichtelijkheid, de voor eens en voor altijd vastgelegde orde van het betamelijke.

Het ligt voor de hand dat de schrijvers die die fricties uit ervaring kennen, en die dus weten hoe bedrieglijk die overzichtelijkheid is, voor de verwoording daarvan op zoek gaan naar andere schrijvers, die dat al eerder hebben geprobeerd. Deze wijze van schrijven kan (ja moet) voor een niet onbelangrijk deel worden geleerd. Degenen die daar het beste in

slagen, blijken er doorgaans de minste behoefte aan te hebben te doen alsof ze het allemaal helemaal alleen hebben verzonnen.

Dat geldt ook voor Huub Beurskens. Diens nieuwste prozaboek, de roman *Noordzeepalmen*, speelt zich nadrukkelijk af op het niveau van de literatuur, namelijk tussen citaten van Kafka en Robbe-Grillet. Het citaat van Kafka geeft al meteen een indicatie van zowel diens als Beurskens' ziektebeeld: ‘Ich schreibe anders als ich rede, ich rede anders als ich denke, ich denke anders als ich denken soll und so geht es weiter bis ins tiefste Dunkel.’ Voldoende aanleiding om te vermoeden dat de aan het einde van het boek aangehaalde, aan de lezer gerichte wens van Robbe-Grillet (en dús van Beurskens) om de film die hij zojuist heeft gezien aan de maker ervan te vertellen, niet eenvoudig vervuld kan worden. ‘Voor de horlogemaker is het raderwerk van een uurwerk van een subliem ordeningsniveau. Voor een Chaplin ter grootte van een radertandje is het een afgrijselijke moordmachine. Zo wordt het individu in de onmacht gestoten.’ En de lezer. Ook hij bevindt zich tussen de tandwielen, in dit geval die van een tekst die hem doldraait. En ook hij heeft het vermoeden dat het houvast dat hem niet wordt gegund er vanuit een ander perspectief wel degelijk is. Immers, hij ontdekt al vlug, dat de fragmenten van de tekst (nogal eens cyclisch van opbouw) als de tandwielen van een degelijk ouderwets uurwerk in elkaar grijpen. Dat kan geen toeval zijn, maar van wat er aan schrijversberekening achter zit, ziet hij nooit de spelregels en de formules, alleen wat daar uit rolt en tegelijk zijn rol bepaalt. In Beurskens' *Modern Times* speelt de lezer de rol van de man om wie alles - vooral ook letterlijk - draait: Johan. Met uitbraakpogingen om orde op zaken te stellen werkt hij zich alleen nog maar dieper in de vernieling.

De geschiedenisleraar Johan bevindt zich op een gegeven

moment in een ‘telefooncel, met een deur die was dichtgeklikt en niet meer open kon of, althans, ik wist niet hoe ze open kon en waar ze überhaupt was, die deur, alles van glas en volkomen doorzichtig, geen houvast en ik rukte de hoorn van het toestel en sloeg daarmee de ruiten aan gruizels, voelde aan mijn glassplinters zich schrijnend een wang hechten, een hals aan mijn striemende krassen (...)’ Bijna honderd bladzijden verder komt dat ‘alles van glas en volkomen doorzichtig’ terug, dan is dat glas echter niet alleen de wand waardoor Johan naar de onbereikbare buitenwereld kijkt, maar ook de wand waardoor hij bekeken wordt: ‘Maar hoe gevangen zat ik. Glazen wanden. Ik zag alles, maar alles zag mij nog meer.’ Als de controle, hoewel onzichtbaar, zo geperfectioneerd is, als het leven zo ‘is vastgepind’, elke waarneming en elke handeling zo begrensd, dan rest er niet veel meer dan de wereld ‘grenzenloos (te) bedenken’, dan uit ‘wat geringe observaties ontzaglijke hoeveelheden dramatiek en vooral tragiek (te) puren’. Dat is exact wat Beurskens Johan laat doen, maar dan wel met het gevolg dat realiteit en waan in diens hoofd kortsluiting maken, ongetwijfeld mede ten gevolge van het feit dat hij door de ‘constante verandering’ tot levensprogramma te verheffen de werkelijkheid in doelloze gejaagdheid en perspectiefloosheid nog eens tracht te overtroeven.

Johan is verliefd op een van zijn leerlingen, de dertienjarige Michelle, maar wat er werkelijk tussen hem en dat ‘prachtig mooie dancingmeisje’ gebeurt en wat alleen maar wens is (‘Maar ik trok me nergens iets van aan, ging de voorpagina's halen!’), respectievelijk angstvisioen (het verschijnen voor de oudercommissie en de daarop volgende fysieke afstraffing bij voorbeeld), is vaak moeilijk en soms helemaal niet uit te maken. Naar alle waarschijnlijkheid overweegt het fictieve aandeel, dat blijkt althans met terugwerkende kracht nogal eens te constateren. Een bepaald fragment be-

gint bij voorbeeld aldus: ‘Ja, zo zou het allemaal gaan lopen, onvermijdelijk. Als ik...,’ waarna de opsomming volgt van fasen in de verhouding die daarvóór allemaal als realiteit zijn beschreven. Zulke, de directe werkelijkheidssuggestie ondermijnende zinnen bevat de roman op vele plaatsen, meestal - en dat maakt de zaak pas echt verwarrend - veel implicieter dan hier.

Het middel dat Beurskens het liefst en met het meeste raffinement gebruikt, is dat van de letterlijke herhaling van hele zinnen, soms van hele tekstblokken, vele pagina's nadat die voor het eerst opdoken. ‘Zo kunnen de feiten van het leven merkwaardig samenvallen, elkaar overlappen, keren steeds dezelfde zaken terug, onontkoombaar,’ zegt Johan ergens, en inderdaad meent hij overal overeenkomsten te zien, bij voorbeeld tussen Michelle en Galka (zijn vrouw) of tussen Michelle en haar moeder, maar dat blijven uiteraard overeenkomsten op het niveau van de interpretatie, niet op dat van ‘de feiten van het leven’.

In feite is het zelfs zo dat de werkelijke herhalingen in dit boek het geloof in een doorkijkje op ‘de feiten van het leven’ juist ondermijnen. Op pagina 54 bij voorbeeld staat de volgende zin: ‘Iets wat Galka niet eens bemerkte, omdat de tijd voor haar voortdurend stilstond, de wereld ook, als zij gearmd met, geleund op, gesteund door de man over de heide liep, zomaar en ze niets tegen elkaar zeiden of wellicht alles.’ Die zin stond ook al, met miniem verschil, op pagina 22, alleen was ‘de man’ daar ‘een man die niet Johan heette’ en op pagina 54 heet die wel degelijk zo: Johan is dus inwisselbaar, een gedachte die hem dan ook zeer obsedeert. Voor hem mag het ‘allemaal louter toeval’ zijn, zulke letterlijke herhalingen zijn natuurlijk allesbehalve toevallig. Het zijn constructies, met een desoriënterend effect. Ze doen de lezer betwijfelen of hij wel goed wakker, mogelijk zelfs: of hij wel goed bij zijn hoofd is.

Dat Johan zulke twijfels ook kent, blijkt uit het feit dat hij zich nogal eens afvraagt hoe ‘het allemaal begonnen was’. Maar amper is hij met de beantwoording van die vraag begonnen, of de tijdslagen draaien hopel oos in elkaar. Elke nieuwe poging heeft het karakter van een ‘overschildering waarbij oude verflagen zichtbaar blijven’ (ook lagen uit andere boeken, uit *De Leguaan* bij voorbeeld, en vooral uit de dichtbundel *Vergat het meisje haar badtas maar*). Of Johan het nieuwe vriendje van Michelle aan het eind van het boek werkelijk opwacht en neersteekt, of hij na alle gedachten-constructies, na alle getwijfel en gedroom nu werkelijk daden gaat stellen, wie zal het zeggen? In elk geval had hij zo'n jonge, kansrijke concurrent in de liefde veel eerder al eens in gedachten gedood. Of hij wordt gearresteerd? En wat het einde van de geschiedenis is? Op een ouderavond zegt Johan, die in elke geschiedenis slechts toeval en details ziet, dat het eigenlijk ‘onmogelijk (is) voor geschiedenis een voldoende te scoren’ - hoe zou de lezer dan in staat moeten zijn om deze mislukte poging om aan het toeval te ontsnappen en zoiets als een eigen geschiedenis te ontwerpen, na te vertellen? Om eventuele misverstanden te vermijden: dat Johans pogingen mislukken (en op basis van zijn programma ook wel móesten mislukken), wil nog niet zeggen dat *Noordzeepalmen* als boek mislukt is. Integendeel: als Beurskens verbeelding, waan en wanhoop van Johan zo zou hebben gescheiden van wat er ‘werkelijk’ gebeurt, dat het ‘eigenlijke’ verhaal eenvoudig reconstrueerbaar zou zijn geworden, zouden die verbeelding, die waan en die wanhoop zijn teruggebracht tot de geijkte tekens daarvan. Nu hebben ze iets onontkoombaars gekregen.

15 okt. '80

Opstand van het vlees
Jacq Firmin Vogelaar, Alle vlees

Voor *de Volkskrant*-rubriek ‘Schrijvers als lezer’ werd zomer 1980 ook Jacq Firmin Vogelaar gevraagd welke schrijvers hij het liefst leest of herleest. Zijn antwoord was eigenlijk meer een revisie van de vraag. De voorstelling van een ‘lievelingsauteur’, waar Vogelaar tegenin gaat, hoort thuis in een structuur- en geschiedenisloze opvatting van schrijven, lezen en leven: iedereen vindt geheel op eigen kracht het alfabet en nog het een en ander uit, iedereen denkt, spreekt en schrijft louter op eigen initiatief

Tegenover de soevereiniteit van het individu en tegenover de voorstelling van een taal die moeiteloos spoort met dingen en gebeurtenissen stelt Vogelaar het heel wat realistischer beeld van de schrijver die, als elk ander individu, wordt gebombardeerd met teksten en tekens die hem als evenzovele voorschriften de route dreigen voor te schrijven (en daarvan is de soevereiniteitsvoorstelling de compenserende reflex), maar die hij ook kan proberen te pareren. ‘Terugschrijven’ staat er dan ook boven het *Volkskrant*stukje. De schrijver zit niet dromerig te wachten tot hem het juiste woord wordt ingefluisterd, maar leest en schrijft ‘met de pen in de aanslag’. Uit die pen komt het extract van ‘alles wat er in die Neurenberger trechter van je hoofd gegoten is’ - een beeld dat in *Alle vlees* ook een paar keer voorkomt. Maar dat extract is geen bloedeloos uittreksel; als het goed is, is het een bewerking, liever nog verwerking van wat erin gegoten is, pareren is een vorm van repareren, ingrijpen: zeker als dat tegelijk als maatschappelijke en politieke activiteit wordt opgevat is er alleen enige kans van slagen als het materiaal waarin wordt gesneden zich niet beperkt tot de portie die voor de desbetreffende doelgroep is bekokstoofd.

Een schrijver als Vogelaar is dan ook een omnivoor: ‘Ik lees veel, alles liefst, en indien mogelijk alles tegelijk.’ En hij schrijft inderdaad zoals hij leest: veel, liefst alles en zo mogelijk alles tegelijk. Als men deze bewering niet als vitalistische strijdkreet of wervende flaptekst leest, maar letterlijk als programma, dan kan men Vogelaars laatste twee boeken lezen als delen van een voorgenomen encyclopedie, maar dan wel een waarin je niets kunt opzoeken, laat staan dat die - om in de geest van de verlichtingsencyclopedisten te spreken - een sleutel zou bevatten tot verbetering van de wereld. Dat zou ook moeilijk kunnen: zo'n sleutel is er niet. De systematische inventarisatie van alle kennis heeft haar steentje bijgedragen aan de systematische inventarisatie en beheersing van alle mensen, inclusief hun wensen. Mateloosheid is daartegen de enige remedie: *Alle vlees*.

Het nieuwe boek wordt gepresenteerd als ‘Operaties 3’, als voortzetting dus van een karwei dat begon met *Kaleidiafragmenten* (1971) (ofschoon dat begin me nogal willekeurig voorkomt, dat boek kan ook als het sluitstuk worden gezien van het eerdere werk) en dat met *Raadsels van het rund* (1978) werd vervolgd. Van dat boek, en met name van het hoofdstuk ‘Ruïne van de Reder’, is *Alle vlees* de expliciete voortzetting. Dat blijkt allereerst uit de schrijfwijze, verder ook uit figuren als Janus (Gans), Alma, Mor, Cosa en Nada (níet Mon en Ekke, wel een hele stoet debutanten: Carnac, Bono, Benweg, en vele anderen), uit verwijzingen naar dat hoofdstuk in de vorm van korte citaten (‘de zoete inval’, ‘wilt heden nu treden’, ‘duizend naalden die regen’) of complete bewerkingen van een hele paragraaf Zo loopt § 61 van *Alle vlees* parallel, vaak letterlijk met § 20 van ‘Ruïne van de Reder’. Het gaat daar om een vraag- en antwoordspel waarin een aantal van Vogelaars belangrijkste motieven bijeenkomen. ‘Waar denkt u aan’, wordt met zachte therapeutische dwang gevraagd, ‘misschien dé gelegenheid om aan

alle verhalen en myten een eind te maken'. Op het eerste gezicht mogelijk een merkwaardige reactie van iemand die zijn boek, nogal provocerend, als 'verhalen' afficheert, op het tweede gezicht echter niet meer: Vogelaar wil inderdaad een einde maken aan alle verhalen, omdat die in hun rechtlijnigheid, geschreven volgens 'de regels van de kunst van de taalbeheersing: een onderwerp (een geloofwaardig Subject), een gezegde (een instemmend Predikaat) en een lijdend voorwerp (een gewillig Object)' een orde reproduceren waarin mensen inderdaad slechts gewillige objecten zijn. In plaats daarvan zoekt Vogelaar het onvertogen woord, de lapsus, de geheime gedachte die uitlekt en die voldoende is om het hele kaartenhuis in elkaar te laten storten. Die zin staat ook in *Alle vlees*, alleen met dit verschil dat ik de twee bladzijden die het begin daar van het eind scheiden gemakshalve maar heb weggelaten, daarmee als het ware gehoor gevend aan de bemoedigende vraag (van de Reder, resp. de geneesheer) om een en ander nog eens met eigen woorden na te vertellen. Omdat die eigen woorden dan al niet meer de eigen woorden zijn, weigert Vogelaar die bedekkende, reducerende, kanaliserende, in één woord: redelijke samenvatting. Het gaat hem niet om gedachten, om ideeën of meningen, om re-presentaties van wat elders anders heette, maar om de 'denkende gedachte, misschien zelfs een vooruitdenkende gedachte die zolang ze niet gestold is nog alle kanten uit kan, ja het gaat om een ding dat zelf denkt en zich wil uitspreken (...), het resultaat van een chemiese reaksie zou je het kunnen noemen' - een permanent, voortdurend opnieuw beginnend experiment met als inzet het continu om de tuin leiden van elke opdringerige, inkortende noemer. Op dat punt is Vogelaars werk vergelijkbaar met dat van bewonderde collega's als Beckett en Bernhard, waar hij trouwens ook rijkelijk uit citeert of naar verwijst, letterlijk of door de toon (naar Beckett bij voorbeeld via deze zin: 'De

zon was verdwenen, al jaren, in plaats daarvan hing er een vuile onderbroek').

Vogelaar wil het toeval de plaats geven die het verdient, niet alleen als keerzijde van de maatschappelijke orde, maar meer nog als gril van de wil, als lichamelijke impuls. Door het toeval op de spits te drijven, even pervers en berekenend als Sade - schutspatroon van alle poètes sataniques - eertijds met de rondingen en openingen van het lichaam deed, slaat Vogelaar twee vliegen in één klap: kritiek op het maatschappelijke toeval, dat naar willekeur beschikt over mensenvlees, en eerherstel voor dat van het lichaam en de zintuigen. Dat kan dan (zin in) een zin opleveren van zo'n twintig bladzijden, waarin onder andere de taalleraar die korte, puntige zinnen eiste eindelijk te horen krijgt wat hij eigenlijk wilde: 'zinnen die je mond uitspatten, je oor inspringen, in je hersenen prikken als 't kan en buiten begrip kunnen, ja en amen bedoelde hij ons te leren zeggen.' Maar ook, vooral in het 'Paleis der ingewanden' waarmee *Alle vlees* begint, zinnen die voortdurend gedwarsboomd worden door andere zinnen, maar zonder dat ze definitief ontsporen (en als anakoloeten eindigen). Vogelaar maakt zijn fouten bewust. Na een halve bladzijde of meer wordt het begin waarvan (zoals het ergens heet) alles afhangt, al komt er meestal geen einde aan, doorgaans afgemaakt, vrijwel steeds laat genoeg om het niet meer met evenzoveel woorden in het hoofd te hebben, maar vroeg genoeg om er alsnog aan herinnerd te worden.

Beelden en gedachten, zegt Freud in *Die Traumdeutung*, kunnen alleen herinnerd worden als ze in plaats van op zichzelf te blijven staan verbindingen aangaan, maar bij Vogelaar komen die verbindingen louter langs omwegen tot stand, om dan ook nog vaak direct daarop omgekeerd of ontkend te worden. Als het toeval alle kansen krijgt, hangt alles van onvoorziene omstandigheden af. 'Omstandighe-

den verklaren niet alles, niet veel, eigenlik helemaal niets, omstandigheden zijn omstandigheden. Over omstandigheden zwijg ik wijselik, over omstandigheden is zoveel te vertellen, alles, zoveel dat een mens erin verzuipt. (...) Er viel niets te voorspellen wilde ik alleen maar zeggen, er viel met goed fatsoen ook niets na te vertellen' - een echo van het 'begin over oorzaken en het gevolg is een wespennest' uit *Raadsels*.

Ik noemde *Die Traumdeutung* niet zomaar. Hét motto van *Alle vlees* (de verschillende delen worden door - soms lange - citaten voorafgegaan) is dat van Freuds hoofdwerk: 'Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo', wat vrij vertaald neerkomt op een afwijzen van de goden en een pacteren met de duivel. Wat zich in de droom manifesteert is de wens, zij het in acceptabele vermomming, want zelfs in de slaap werkt het realiteitsprincipe, slaapt de rede niet geheel. De monsters die de nacht dan niettemin voortbrengt, heeft Freud aan het licht gebracht en benoemd, Vogelaar haalt ze weer onder die noemers vandaan, hult ze weer in het duister, hoe precies en scherp zijn taal van dichtbij ook is. De tafelrede waarmee het boek begint (in de inhoudsopgave duikt die onder een andere naam op: 'de inwendige mens niet te vergeten') geeft daarvan slechts een voorproefje. Bono spreekt de aanwezigen toe 'over de afwezigen, en over het hoofd van de aanwezigen heen wilde hij de afwezigen iets zeggen'. 'Onze gedachten, had hij willen zeggen uit naam van velen, gaan op dit moment uit naar degenen die we misschien dreigen te vergeten, eten verstonden de meesten, omdat zijn door onthouding verstokte spraakgebrek het won van zijn eerzucht, gaan uit, had hij gezegd, naar degenen die tans van ons zijn heengegaan, hij bedoelde, die deze dag niet meer zouden meemaken, niet tot het bittere eind altans.'

Het is hier en elders in het boek een kwestie van eten of

gegeten worden, of liever, eten én gegeten worden. Want in dit boek, in deze wereld, in dit Reformatorium is niemand meer onschuldig: ‘iedere kameraad is een oppasser geworden’. Vogelaars ‘Toren des zwijgen’, zoals het derde hoofdstuk heet, is gemodelleerd naar Jeremy Benthams *Panopticum*, althans naar Foucaults interpretatie daarvan. Het Panoptikum is een moraliserings- respectievelijk normaliseringsmachine, Bentham demonstreert (in de woorden van Kees Vollemans, wiens essays soms een heel eind parallel lopen met Vogelaars werk) ‘hoe de macht in de moderne orde dóór de vrijheid van het individu héén kan functioneren. (...) Essentieel is dat zij (de individuen) ervan uit moeten gaan dat ze permanent bewaakt worden en zich gedragen alsóf dit zo is.’ Fundamenteel voor de burgerlijke machtsuitoefening is dat de mensen de eisen van de macht internaliseren ‘en in vrijheid reproduceren’ (*Te Elfder Ure* 26). De gasten in Vogelaars Reformatorium ‘weten dat ze gezien worden zonder er zeker van te zijn dat iemand kijkt (...). En de herstelperiode duurt zolang, tot zij een inwendig oog ontwikkeld hebben.’ De hulp van Lips, de vleesgeworden beveiliging, kan daarbij natuurlijk maar moeilijk gemist worden.

Toch lukt de aanpassing aan de eisen van de macht zelden volledig. Op allerlei manieren tekenen de gekerkerde lichamen verzet aan, ook al is dat meestal gecodeerd: ‘Wanneer iemands lippen zwijgen, kletst hij met zijn vingertoppen, uit alle poriën dringt het verraad naar buiten. En daarom is het alleszins mogelijk zelfs het diepst verborgene in de ziel bewust te maken.’ Vogelaar helpt een handje. Niet alleen op de talloze plaatsen waar mensen zich in *Alle vlees* verspreken of iets anders verstaan dan er gezegd wordt (effecten voor facts, afslachting voor afslag, moorden voor woorden; want enerzijds is eten en verslinden de vader van de gedachte, anderzijds geldt dat voor de paranoïde angst gegeten en verslonden te worden); in feite is het hele boek één gigantische

verspreking. Bovendien: als *The Serial* al een satire op de ego- en therapeutencultuur is, dan is *Alle vlees* een bloedige aanslag daarop die ook degenen die zich onbesmet wanen treft. Het mes snijdt bij Vogelaar ook in het eigen vlees.

Zoals alle belangrijke literatuur maken de boeken van Vogelaar deel uit van een tegengeschiedenis, van een ‘onderaardse’ geschiedenis (in de woorden van Horkheimer en Adorno). De aanwezigheid van Adorno in *Alle vlees*, als gastspreker over de logica van het verval in de tekst, met citaten als motto's, zou als een van de vele voorbeelden kunnen dienen van continuïteit (oriëntatiepunten, thema's, namen) in Vogelaars werk. Ik citeer hen hier, in navolging van Vogelaar, om de aard van die onderaardse geschiedenis en tevens de plaats van literatuur als die van Vogelaar aan te geven.

De geschiedenis, schrijven Horkheimer en Adorno, ‘bestaat uit het lot dat de door civilisatie verdrongen en gedeformeerde menselijke instincten en hartstochten ondergaan. (...) Wat vooral door de verminking getroffen wordt is de verhouding tot het lichaam. De arbeidsdeling die een scheiding maakt tussen het vruchtgebruik aan de ene kant en arbeid aan de andere kant, plaatste een taboe op pure lichaamskracht. (...) Het christendom heeft de arbeid geprezen en daarmee eerst goed het vlees als bron van alle kwaad naar beneden gehaald. (...) In de relatie van het individu tot zowel het eigen lichaam als dat van de ander keert de irrationaliteit en onrechtvaardigheid van de macht als wreedheid terug.’ Het einde van die macht valt samen met de ‘opstanding des vlezes’, zoals Adorno het in *Negative Dialektik* formuleert. Zo kan men Vogelaars werk dan ook lezen: als een opstand van het vlees.

12 nov. '80

Een seizoen in het paradijs
Breyten Breytenbach, Een seizoen in het paradijs

Breyten Breytenbach is in ons land vooral bekend vanwege zijn activiteiten tegen het Zuidafrikaanse apartheidsregime, zijn literaire werk wordt hier echter nauwelijks gelezen. Mogelijk denkt men dat er na aftrek van de politieke standpunten weinig te genieten overblijft - een ernstig misverstand. Breytenbachs verhalen in *De boom achter de maan* (1974) zijn bizar, bevreemdend, direct en aards als die van geen Nederlandse schrijver, voor zijn poëzie, toegankelijk in mooi uitgegeven boeken als *Skryt* (1972), *Het huis van de dove* (1976) en *Met andere woorden* (1977) geldt hetzelfde. Meer dan voor dit werk is het voor het recent vertaalde *Een seizoen in het paradijs* nuttig dat men iets weet van de levensgeschiedenis van Breytenbach; in een ‘Woord vooraf’ gaat André Brink daar dan ook op in.

Breytenbach verliet Zuid-Afrika toen hij twintig was, in 1959, om zich na de nodige omzwervingen als kunstschilder te vestigen in Parijs. Nadat hij daar was getrouwd met de Vietnamese Hoang Lien (Yolande) Ngo - door de Zuidafrikaanse regering gebrandmerkt als ‘nie-blanke’ - was zijn verblijf in Europa een permanente ballingschap geworden, wat de ontwikkeling van een kritisch politiek bewustzijn natuurlijk alleen nog maar versnelde. In de jaren zestig groeide zijn reputatie als dichter-schilder aanzienlijk, maar dat was een schrale troost: Breytenbach voelde zich politiek geïsoleerd, hij wilde terug. Eind 1972 kreeg hij eindelijk toestemming van de regering voor een bezoek. Wel diende zijn vrouw voor die gelegenheid tot ‘ere-blanke’ te worden getransformeerd. Bovendien mochten ze maar negentig dagen blijven. Van die reis naar en vervolgens dwars door het land van herkomst is *Een seizoen in het paradijs* het gepassioneerde verslag.

In augustus 1975 kwam Breytenbach opnieuw Zuid-Afrika binnen, maar nu alleen, vermomd en met een vals paspoort. Waarschijnlijk was het zijn bedoeling contacten te leggen in verband met plannen voor acties tegen het apartheidsbewind. Daartoe is het echter niet gekomen. Toen Breytenbach na drie weken op het vliegtuig wilde stappen werd hij gearresteerd, de politie bleek hem al die tijd te hebben gevolgd. Na een zeer merkwaardig proces (belachelijke beschuldigingen, gedeeltelijke, vermoedelijk onder zware druk afgedwongen bekentenissen) werd hij tot maar liefst negen jaar gevangenisstraf veroordeeld.*

Een seizoen in het paradijs: de tekening op het omslag lijkt eerder een visioen van de hel. Een moeilijk te identificeren half-menselijk, half-dierlijk vliegend gedrocht eist alle aandacht op: een naakt, vlezig rood geroosterd mannenlichaam met geamputeerde benen en uitgeslagen vleugels. Het hoofd is een doodshoofd, holle oogkassen, de kaken opeengeklemd om de prooi niet te verliezen. De prooi: het geslachtsdeel van een man dat de piemel van het gedrocht vele malen in omvang overtreft. Het voorste stuk ervan verdwijnt tussen twee rijen bijtende tanden, de rest, de enorme balzak bengelt onder de kop. De contouren van het vliegende wezen met de in zijn bek geklemde zak roepen een ogenblik associaties op aan de voorstelling van de ooievaar die een baby bezorgt. Daarop is de tekening van Breytenbach een bloedige parodie. Hier wordt geen leven gebracht maar gekaapt, geslacht en verslonden, hier wordt castratieangst van alle klinische en symbolische vergeestelijking ontdaan en direct, als een letterlijk te nemen lichamelijke dreiging voorgesteld.

Zo is het in Breytenbachs hele oeuvre, in zijn schilderijen en tekeningen, in zijn poëzie en proza: hel en paradijs zijn er

* Dank zij politieke druk van Frankrijk, waar Yolande al die tijd was blijven wonen, werd Breytenbach in het najaar van 1982 vervroegd vrijgelaten.

lokaliseerbare plaatsen op aarde. Pijn en angst, haat en liefde, verlangen en erotiek zijn er allereerst gewaarwordingen van het lichaam. Zijn werk is met andere woorden door en door aards. ‘Wat mij betreft,’ zegt Breytenbach, ‘ik wil proberen te schrijven voor hier, voor nu. Ik wil in mijn werk het tijdelijke zoveel mogelijk benaderen - niet het eeuwige; dat was er altijd al. En het eeuwige zegt niks. Het tijdelijke doet pijn, het plaatselijke.’

Dat er van *Een seizoen in het paradijs* totnutoe geen ongekuiste editie in Zuid-Afrika is verschenen, wekt geen verbazing. De engel des doods van het omslag spookt in het boek voortdurend rond. Een voorbeeld: toen de Breytenbachs een bezoek brachten aan Robert Sobukwe - een van de zeer weinige ‘leiders van het Zuidafrikaanse volk’ die in 1973 niet verbannen waren of in de gevangenis zaten - vielen er plotseling een aantal heren binnen die hen bevolen naar het politiebureau te gaan. Breytenbach betitelt hen dan (met een ironie die zelfs de ‘cenzuurders’ niet kon ontgaan) als engelen, zij het als engelen die het heerlijk vinden om in de stront te wroeten. In de kamer waar het echtpaar wordt verhoord wemelt het van de ‘trofeeën’: zwaarden, kettingen en zwepen, al moeten die in dit geval helaas ongebruikt blijven. ‘Grommend van frustratie happen de engelen naar vliegen, ze kauwen en zuigen op het lemmet van de zwaarden, zware deuren grendelen bepaalde kantoren geluiddicht af.’ Een entourage kortom die niet aan het paradijs maar aan de folterkamer doet denken.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat het in Breytenbachs werk stikt van de verminkingen, vergroeiingen en amputaties, ook in dit boek. Zo heeft bij voorbeeld Breytenbachs alter ego Panus - een contaminatie van penis, anus en panisch - niet alleen twee (corrumperende?) ‘belachelijke en *naakte* (want behaarde) vleugels achter zijn rug’, bij hem is bovendien, net als bij Rimbaud (naar wiens *Une Sai-*

son en Enfer de titel van Breytenbachs boek verwijst), het linkerbeen afgezet. Elders - vermoedelijk verwijzend naar gevangenen - heet het dat ‘sommigen van ons’ al gecastreerd zijn, ‘objectief’. En in het gedicht waarmee het boek besluit staat de regel: ‘in de greppel ligt een ontvleugelde duif’. Die laatste regel geeft ook aan dat Breytenbachs taal niet altijd vrij is van sentimentele wendingen. Maar het gekke is dat die zelden storen. Dat geldt ook voor zijn ronduit beleden liefde voor zijn vader, vooral als die aan het eind van Breytenbachs verblijf in Zuid-Afrika ernstig ziek wordt; voor zijn aan Paz en Schierbeek herinnerende opvattingen over de fundamentele gelijkheid van alle mensen, de vijanden (van de geheime politie) niet uitgezonderd; en natuurlijk voor de liefde voor zijn vaderland.

Afrika is meer dan zomaar het land van herkomst. In zijn van blanke overheersing gereinigde vorm dient het als contrabegrip van Europa, dat wil zeggen: van een op onderwerping van mensen en uitbuiting van de natuur gebaseerde beschaving. Afrika heeft iets ‘dat zich helemaal niet stoort aan de mens en zijn kleine futiliteiten, iets dat absoluut los staat, en onaantastbaar. Europa is een getemd, bijna zwakzinnig beest, als een koe met puistjes of een kat met verrotte tanden. Maar Afrika is eeuwig. In Afrika is de mens een zwerver, een bezetter, een vergankelijk fenomeen. De Europeaan heeft zijn grond naar behoefte bevuild; de Afrikaan moest zichzelf bij Afrika aanpassen. Niet om bezit te nemen, maar om geduld te worden - of om er deel van te kunnen uitmaken.’

De als Europese ziekte omschreven drang tot weten, uitvinden, veroveren, temmen en regeren heeft de Europeaan als het ware gecastreerd: ‘tussen zijn benen valt het natuurlijke’ weg. En waar de blanke almacht geen volledige greep op dat natuurlijke krijgt en het wel moet dulden, wordt het geïsoleerd en geprivatiseerd. Vandaar dat alle lichamelijke functies en activiteiten die niet met produktieve arbeid te

maken hebben, zoals eten, drinken, schijten en vrijen, óf tot in het belachelijke zijn gestileerd, óf naar een zijvertrek zijn geloodst.

Nu is het weliswaar zo dat ook in Afrika de Europese ziekte woedt ('De mens vreet natuur, bezaait het land met de meest lelijke en treurige steenklompen'), maar de verwoestingen die zij aanricht betreffen noch bij Breytenbach noch bij vele andere Afrikaners de verhouding tot het eigen lichaam en dat van anderen. Die is volstrekt ongegeneerd, ook waar het om aftakeling en sterven gaat. Leven en dood zijn bij elkaar horende verschijnselen, vandaar dat de doden ook niet werkelijk verdwijnen. 'Bij de Afrikaan doet de dode een stapje terug in de schaduw buiten de vuurkring, maar hij blijft aanwezig, hoedt het vee en wrijft de wolken tussen zijn handpalmen om regendruppels te maken en de toekomstige afstammelingen zijn er al, ze bouwen al steden in het zand. (...) In Afrika staat alles in het teken van de metamorfose.' Vandaar misschien ook Breytenbachs volstrekt natuurlijk aandoende belangstelling voor de in- en uitgangen van het lichaam, voor de geslachtsdelen, voor het ademhalen, voor spijsverteringsprocessen, voor darmen, voor schijt.

De vanzelfsprekende lichamelijkheid van Breytenbachs beelden heeft in de Nederlandse literatuur eigenlijk geen equivalent. Alleen Lucebert, met wie Breytenbach dan ook vaak vergeleken wordt, komt enigszins in de buurt. Maar Breytenbachs beelden zijn vrijwel steeds minder uitbundig, droger, stiller, pijnlijker; ze ontstaan altijd op de plaatsen waar iets kapot wordt gemaakt: als wonden. 'Hoe harder je praat hoe meer de stilte kapot gaat. Schrijven is vervuiling,' zegt hij ergens. Voor hem bestaat het antwoord op de werkelijke vervuiling, op de destructie van de natuur door 'de Europeaan', niet zoals voor Lucebert uit een knetterende uitbraak uit het benepen, gedesinfecteerde burgermansinte-

rieur, maar uit het verspreiden van afval, braaksel en lijklucht. In het werk van Breytenbach overheerst de pijn: ‘En wat ze te zeggen hebben (...) is een dolk in de darmen’; ‘van pijn wordt/het hart droog/als een poephol/dat niet in gebruik is’; ‘mijn land mijn land o bloederige anus’; ‘ik heb geen hart, nee, alleen een wond/waar het hart moet zijn.’

Breytenbachs protest tegen de blanken, tegen de ‘witvolksleider’ bij voorbeeld die hem bestempeld had tot ‘agent van een geestelijke en morele bezoedeling die als een pest in het donker werkt’, dat protest klinkt het vernietigendst waar het direct uit het lichaam komt, waar de mond die bij dat lichaam hoort het verdomt om toestemming te vragen ‘voor elke fikse ademteug en scheet’. Bij Breytenbach gaat het in het geheel niet om een al of niet geforceerde poging om de schaamte achter zich te laten - een poging die zoveel Nederlandse literatuur ongenietbaar maakt - maar om de weigering zich een schaamtegevoel voor het lichaam te laten aanpraten, schamen doet Breytenbach zich uitsluitend voor de blanke onderdrukkers.

Een seizoen in het paradijs is allereerst een reisverslag. Hoogtepunten zijn vanuit dat perspectief het hoofdstuk over de Karoo, een woestijnachtig gebied waar het al een paar jaar niet meer geregend heeft maar waar niettemin een handjevol mensen en dieren overeind probeert te blijven (niet altijd met succes: ‘hun kamelen liggen in de woestijn als masten en takelwerk van schepen die gestrand zijn en daar door de tijd en zand worden bedekt’), en het hoofdstuk over ‘de Hel’, die ietwat vreemde aanduiding voor een zeer vruchtbare, sterk van de ‘beschaafde’ wereld geïsoleerde vallei.

Maar daarnaast bevat het boek allerlei ingelaste verhalen, jeugdherinneringen, toespraken, gedichten, gefingeerde dialogen over poëzie en politiek vol hopeloze tegenspraken en een fragment over Rimbaud, die de poëzie al spoedig in-

ruilde voor een leven in Afrika. De grondtoon is die van vertwijfeling: schrijven of daadwerkelijk verzet? Een fataal alternatief, ook blijkens de gevolgen van Breytenbachs moedige besluit dat laatste in elk geval niet langer uit de weg te gaan.

30 dec. '80

Betrekkingen
Bert Schierbeek, Betrekkingen

Het principe van de montage is ondenkbaar zonder de stad. In de negentiende eeuw vond daar de maatschappelijke integratie van het proletariaat plaats; in de twintigste mocht dat zich vergapen aan de waren die het er niet veel later ook kon kopen. De stad werd niet alleen het knooppunt van verkeers- en handelswegen, maar ook het slagveld waarop de concurrerende bedrijven met aan- en uitflitsende neonlichten en schreeuwerige plakkaten om de gunsten van het publiek vochten. De manier van kijken die aan de montage ten grondslag ligt is in deze schijnwereld ontstaan: men leerde er de meest willekeurige, agressieve opeenvolging van kleuren, vormen, woorden en geluiden als normaal te aanvaarden. Zelfs als zó normaal dat men vaak agressief reageerde op de pogingen van schilders en schrijvers om de nieuwe technische mogelijkheden die het stadsleven bood (heterogeniteit van het materiaal, einde van de dwang van lineariteit, chronologie en vast perspectief) minder toevallig te gebruiken; op een zodanige manier dat er iets gered werd van de ‘natuurlijke’ logica van het oude lineaire vertellen en het perspectivischeschilderen. Merkwaardigerwijs hield menigeen op het gebied van de kunsten toch maar liever vast aan de oude, vertrouwde vormen, ook al hadden die langzaam maar zeker zelfs geen reële bestaansgrond meer op het platteland, waar de voor het traditionele vertellen gunstige preindustriële omstandigheden het langst standhielden. Over de *Betrekkingen* tussen stad en platteland gaat het in het nieuwste boek van Bert Schierbeek, ook en vooral in technische zin: evenals *Weerwerk* (1977) is dit boek een synthese van het montageprincipe en dat van het oude vertellen.

Betrekkingen, vriend- of verwantschappen worden in

deze boeken ook aangegeven met filosofen en collegakunstenaars, vaak met behulp van citaten. In *Weerwerk* komen de sleutelcitaten van Wittgenstein, in *Betrekkingen* van Abram Terts. In een van die laatste wordt het cyclische karakter van het vertellen in vroeger tijden heel mooi verwoord: ‘Liederen, sprookjes en de belangrijkste gebeurtenissen thuis werden tot een draad gesponnen en vormden langzamerhand één kluwen. Zo ontstond een boek. Knoopschrift.’ In de gebruikte beelden is daarmee al de relatie aangekondigd die meteen daarop wordt geëxpliciteerd: die van het vertellen als bijprodukt van het handwerk: ‘Daar heb je het - het spinsel van het spinnewiel dat de draad van het log spint en gelijktijdig, al doende - het stramien van de literatuur.’ Schierbeeks boeken zijn ook zulke knoopschriften, alleen komen de verhalen hier van heinde en verre, uit heden en verleden. De schrijver heeft ze gecomprimeerd, en daarmee hun directheid alleen nog maar vergroot (ze staan allemaal in de directe rede, vaak beginnend met: ‘zegt ie’, ‘schreef mijn vriend’, ‘denk ik’); hij gebruikt ze niet als bouwstenen voor een soort overkoepelend geheel, want dat is er niet. Eerder is het zo dat de fragmenten elkaar uitlokken; het gaat om ‘een kettingreactie’, zoals de ondertitel van een al wat ouder boek (*Een grote dorst* uit 1968) luidt. Anders dan in sommige montagetheorieën soms wordt gepretendeerd, is het Schierbeek daarbij *niet* om het schokeffect te doen, of het zou de aangename schok der herkenning moeten zijn. Want hoe geïsoleerd mensen en verschijnselen ook lijken of vaak ook domweg zijn, Schierbeek blijft met een niet aflatende inzet aan hun fundamentele onderlinge betrekkingen herinneren. Daarom laat hij de verschillende tekstlagen ook niet op elkaar botsen, maar schuift hij ze *in* elkaar. Vrijwel alle verhalen en herinneringen worden tevoren aangekondigd, soms door een enkel woord, soms ook door een paar zinnen. Alleen worden die woorden en zinnen

pas retrospectief als zodanig herkenbaar, nergens staat de schrijver suggestief-vooruitwijzend boven de tekst: hij is geen alwetende verteller, maar een monteur van verhalen waarvan de vertellers elkaar vaak niet eens kennen. Schierbeek brengt ze met elkaar in contact, hij is de man die laat zien dat de ‘eeuwen programmering van onderlinge betrekkingen’ - tussen alles wat samen de natuur uitmaakt, inclusief de mensen - niet straffeloos verbroken kan worden. De natuur wreekt zich als de mensen zich van die betrekkingen niks aantrekken:

> ook wel hoor ik later
> het effect van een broeikas
> een ongekende nevel die we zelf
> maken
> geheel nagemaakt
> maar sneller dan de natuur
> ons omvat
> verstikt
> tot de wateren opnieuw opkomen
> de polen smelten
> en de aarde (...)

De reizen in de ruimte en in de tijd, de herinneringen aan de schooltijd en het soldatenleven in de tijd dat de oorlog uitbrak, de ontmoetingen - in feite of in gedachten - met Mingus, Chagall, Appel, Cremer, Jan Hendriksen, Breton, Paz, Homero Aridjis, Arion, Teister, et cetera zijn pogingen te ontsnappen aan de maatschappelijke orde die alle natuurlijke betrekkingen met geweld verbreekt:

> o denk je dan
> zwerm uit naar alle
> windstreken

en verspreid je
want ongelofelijk zoals gezegd
de geschiedenis wordt
voorspelbaar
en maakbaar
zeggen de duitse
denkmodellen

Dat die voorspel- en maakbaarheid meer is dan een filosofisch adagium bewijzen Schierbeeks eigen waarnemingen. De culturele tegenstelling tussen stad en platteland is aan het verdwijnen (dat was een van de belangrijkste motieven uit *Weerwerk*), evenals die tussen de rijke, geïndustrialiseerde landen en de arme rest van de wereld. In Spanje en Mexico bij voorbeeld blijken de zegeningen van de westerse beschaving de authentieke culturen al verregaand te hebben genivelleerd. Pepe, die aan het eind van het boek constateert dat we ‘steeds meer van nu en steeds minder van vroeger’ hebben, droomt er van ‘een echte swimming-pool’, zoals hij die van een prentbriefkaart uit Californië leert kennen, aan te leggen bij zijn eigen restaurant in Formentera. En door het hele boek heen leert Eulalia (58) lezen en schrijven, via ‘mi pa-pa fuma una pi-pa’, haar naam en een Vim-reclame tot en met een complete brief aan het eind van het boek. Ze verwacht erdoor te kunnen ontsnappen aan de beperkingen van het boerenleven op Ibiza en Formentera, wat maar gedeeltelijk lukt. In de slotregels van die brief, en tevens die van het boek, wordt de beperktheid van de taal, de uiteindelijk onoverbrugbare afstand tussen taal en realiteit even eenvoudig als duidelijk geregistreerd:

nu dat ik kan schrijven schrijf ik
jullie deze brief en doe jullie de
groeten en hoop dat jullie vlug weer

terugkomen
ik sluit een bloem in omdat ik geen
bloem kan schrijven

Een van de sympathiekste aspecten van Schierbeeks schrijverschap is dat hij zich onthoudt van elk gemoraliseer. Ook is het geenszins zo dat hij de techniek en het rationele denken als demonische krachten voorspiegelt. Wel is hij het hartgrondig eens met Julio Cortázar die zegt dat ‘het mysterie pas bij de verklaring’ begint. Zestig bladzijden verder varieert hij dat citaat: ‘de alledaagsheid is het mysterie’. Meer dan alledaagse pretenties heeft Schierbeek gelukkig niet. Er zijn immers maar weinig schrijvers die met zoveel sociaal gevoel en vooral ook met zoveel nuchtere humor boeken schrijven die zó oppervlakkig zijn dat ze - om een uitspraak van de fotograaf William Klein te variëren - het leven onbegrijpelijk maken. Dat zou wel eens de belangrijkste functie van literatuur kunnen zijn.

19 dec. '79

Turen als de dorpsgek
Cees Nooteboom, Voorbije passages

Voorbije passages van Cees Nooteboom bevat ‘reisverhalen’, en inderdaad, het valt niet te ontkennen dat er flink gereisd wordt in dit boek. Maar de aandacht is nooit geconcentreerd op de reiziger, op diens persoonlijke besognes of problemen; het gaat hier allereerst om reizen door de tijd: *Voorbije passages* lijkt nog het meest op een literaire tegenhanger van academische beschouwingen over kunst, cultuur, vreemde beschavingen.

Ofschoon de Europese cultuur hem in het merg zit, neemt Nooteboom waar met een blik die vrij is van alle geleerde pedanterie, van alle imperialistische, koloniserende trekken ook: het liefst zijn hem de dingen en de mensen die nog ongestoord en in zichzelf, volgens een eigen tijdmaat, leven. Het liefst zou hij ook willen dat dat zo bleef. Als hartstochtelijk kijker naar alles wat nog niet tot ‘de bekende wereld’ behoort, tot de wereld van de bier-uit-blikdrinkers, ‘van de merken, de auto's, de televisie op de hotelkamers, de winkels vol bandrecorders en fototoestellen, de wereld van de wereld’ (een verstikkende tautologie), is hij er niet de man naar dat onbekende in te lijven in de taal van dat bekende. Het irriteert Nooteboom bij voorbeeld dat de waarneming het altijd zoekt in de vergelijking: ‘De arme geest moet kennelijk een aanknopingspunt hebben, anders weigert hij.’ Wat hij over beeldende kunst schrijft - hier onder meer over Hopper, Vermeer, Claus en Roel D'Haese - is dan ook superieur aan wat de ‘professionele’ kunstkritiek er doorgaans van terecht brengt. De armoede daarvan is meetbaar aan de frequentie waarmee adjectieven als Picasso-achtig en Klee-achtig voorkomen. Zo gemakkelijk maakt Nooteboom zich er nooit van af.

Nooteboom is veeltalig, in verschillende opzichten. Om te beginnen lopen er in zijn lichtvoetige zinnen altijd wel wat vreemde woorden mee - woorden uit andere talen, vaktalen, groepstalen, de literatuur - , terloops opgepikt uit de vreemde werelden die hij bezoekt: geografische uithoeken, onalledaagse schilderijen, kathedralen, oerwouden, tempelruïnes, Parijs, Italië. Maar die vreemde woorden zijn toch geen Fremdkörper, evenmin is er in dit proza sprake van shockerende stijlbreuken. Eerder gaat het om één zeer lenige, eindeloos uitbreidbare taal. Er is zoveel 'wit', er zijn zoveel onidentificeerbare mengsels dat er altijd ruimte is voor meer en anders. Dat is het belangrijkste kenmerk van Nootebooms veeltaligheid: geen enkele taal overheerst de andere, alles wat er in dit proza aan het woord komt is gelijkwaardig. Zonder kleffe sentimenten of 'heel-de-mensheid'-pathetiek is er plaats voor alles en iedereen; als hij bij het geven van een historisch overzicht twee eeuwen overslaat omdat daarin niets belangrijks heet te zijn gebeurd ergert hem dat, hij weet maar al te goed wat er op die manier ongezien wordt afgeschreven.

Nootebooms vermogen tot onbevooroordeeld opnemen is haast onbeperkt, bovendien weet hij al het niet-vanzelfsprekende ongemerkt te verweven met historische en cultuurfilosofische beschouwingen die elegant en schijnbaar moeiteloos reliëf geven aan wat hij ziet en hoort. De steden, gebouwen en landschappen die hij opzoekt behoren bij levens die dermate verschillen van het zijne dat het zien ervan in eerste instantie altijd met een schok van onbegrip en verbazing gepaard gaat die dwingt tot reflectie.

De kathedraal van Auch bij voorbeeld (aan de voet van de Pyreneeën) maakt op de 'architectonische puristen' die wij geworden zijn ('wij', Nooteboom claimt geen uitzonderingspositie) een hoogst merkwaardige indruk. Omdat er aan die kathedraal van 1489 tot 1690 gewerkt is, bestaat die

uit een mengsel van stijlen: ‘door een neoklassieke poort met korinthische zuilen naar binnengaan en terechtkomen in een hoog gotisch gebouw vraagt om een zekere elasticiteit.’ Flarden kunstgeschiedenis zijn in zulke passages onontbeerlijk, Nooteboom geeft ze steeds met kennis van zaken - al gaat hij, zoals in het geval van de indrukwekkende frescoschilder Tiepolo pas op zoek naar de ‘feiten’ als hij van de eerste verbazing is bekomen. Nooit is het hem om die kennis te doen. Wel erkent hij de zinvolheid van de kunstgeschiedenis, maar met wat je *ziet* hebben al die namen, data, stilistische beschrijvingen niets te maken. En Nooteboom komt voor het zien, voor de ontroering, ja zelfs de extase. Die wordt, tussen de koorbanken van de kathedraal van Auch, maar ook op vele andere plaatsen in dit boek, snel zijn deel. Door de hoge ramen valt daglicht en dat wekt de in het hout gesneden figuren tot leven: ‘de voorstellingen *worden* wat ze uitbeelden.’ Dan eindigt dit verhaal met een lange, nevengeschikt verbonden opsomming van dieren, mensen, mythen en openbaringen, die daar ‘zonder discriminatie naast elkaar gezet en tot een parallelle wereld gesneden’ zijn, een realisering van een utopische gedachte waarvan Nooteboom zegt dat hij die nooit mee kan delen maar dat ‘hij (haar) begreep’. Dat is te bescheiden: zoals de figuren in het houtsnijwerk worden wat ze uitbeelden, zo is Nooteboom er wat mij betreft in geslaagd die extatische ervaring in woorden waar te maken, misschien wel vooral omdat hij alle ‘direct’ uit de ziel opwellende lyriek onderdrukt en zich beperkt tot de exacte en genuanceerde beschrijving van de dingen die hem als kijker zo imponeerden.

Nootebooms reizen hebben vaak dezelfde bestemming, Parijs behoort tot de favorieten. Die reizen naar plaatsen waar hij al eerder geweest is hebben tot doel hem ‘te helpen bij het herinneren’. Op die plaatsen tollen de tijden, ook letterlijk, door elkaar heen. Anders is het buiten de steden, waar

de verwarde tijdlijn wordt rechtgetrokken en tijd en geschiedenis in feite verdwijnen in landschappen die zich niets dan zichzelf herinneren. Het diepste verlangen van de reiziger is volgens Nooteboom het vinden van een volstrekt geschiedenisloze wereld, een wereld zonder namen. Namen hebben iets nivellerends: ze brengen verschillende dingen onder één noemer, bovendien annexeren ze het nog naamloze verleden. Nooteboom verbaast zich erover dat naamgeving altijd met terugwerkende kracht gebeurt, ook voor de tijd dat planten en dieren nog niet zo konden heten worden ze zo genoemd. Maar anderzijds: zolang ze niet zijn benoemd zijn ze waarschijnlijk nooit bewust gezien. ‘Heeft iets dat nooit gezien is wel bestaan? Voor het geval dat dat niet zo is ga ik nu vlug naar buiten en probeer zoveel mogelijk Nephentes (een bekervormige, vleesetende plant) waar te nemen zodat die er tenminste niet voor niets geweest zijn.’

Zien en benoemen als een vorm van zingeving (zouden wij er niet zijn dan zouden de dieren toch wel bestaan, maar omdat ze niet gezien zouden worden, zouden ze eigenlijk ook niet bestaan, redeneert Nooteboom elders), maar ook als weliswaar hopeloze maar daarom niet minder noodzakelijke overlevingsoperatie: ik denk dat Nooteboom vooral reist om althans een beetje goed te maken van het geweld waarmee alles wordt opgeslokt door de ‘wereld van de wereld’. Vanuit het perspectief van die wereld is zo'n nutteloze activiteit het werk van een gek. Nooteboom - zwerfziek, polyglot, multivoor - weet dat, maar heeft alles liever dan de grauwe eenheid. In een oude romaanse kerk in Sanguessa (Spanje) staat hij een uur naar geometrische figuren ‘te turen als een dorpsgek’, en aan het eind van dat verhaal, als hij in de eetzaal van een herberg, evenals een Engelsman een paar tafeltjes bij hem vandaan, zit te lezen en te schrijven, zegt hij: ‘onze blikken vermijden elkaar, zoals van honden die weten dat ze dezelfde ziekte hebben’ - een ongeneeslijke ziekte.

17 feb. '82

Het verlangen is steeds in beweging. Het verplaatst zich associatief, sprongsgewijs. Geluk en bezit sluiten elkaar daarom uit. Geluk is aan het moment gebonden. Maar zelfs op het moment dat we het wensbeeld aanraken, willen we graag dat het de kracht van het ongrijpbare behoudt.

Verantwoording

‘Dood: maken’ is de volledig herschreven versie van een essay dat ik eind '77 schreef: ‘Van alle maken is doodmaken wel het volmaaktste’. Het slot daarvan verscheen in *Raster 7* (1978). De herschreven versie is in haar geheel ongepubliceerd.

‘Het bordeel als disciplineringsmachine’ en ‘Tegengif’ dateren uit de zomer van 1980 en zijn niet eerder gepubliceerd.

‘Beckett herschrijven’ is de grotendeels herschreven versie van ‘Herhaling, onderbreking; Beckett, Michiels’ dat ik schreef voor het boek *Ivo Michiels: een letterwerker aan het woord* (Hasselt 1980).

‘Literatuur en utopie’ verscheen in een wat kortere vorm in *Wending*, jaargang 36, nummer 10 (oktober '81); de uitbreidingen stammen hoofdzakelijk uit het artikel ‘Met straffe hand geregeerd geluk’, *Vrij Nederland* 17 juli '82.

‘Ontkoppeling, vertraging’ verscheen eerder in *Raster* 15 (1980); ongewijzigd.

‘Correspondentie(s)’ bestaat grotendeels uit voor *De Groene Amsterdammer* geschreven boekbesprekingen; onder elke paragraaf is de oorspronkelijke publikatiedatum vermeld.

Register van namen

Abélard, P. 228
Achterberg, G. 222
Addison, J. 88
Adorno, Th. W. 18 e.v., 27, 94 e.v., 101, 103 e.v., 109, 121, 122, 160, 189, 216, 356
Agt, A. van 271
Alphen, H. van 40
Alvarez, A. 158, 187
Andreae, J. 200, 201
Andreus, H. 314
Angelus Silesius 145
Apollinaire, G. 136, 326
Appel, K. 366
Aridjis, H. 366
Arion, F.M. 366
Artaud, A. 15
Auden, W.H. 250
Augustinus 24

Babeuf, F. 198
Bacon, F. 197, 201
Bair, D. 187
Balkt, H. ter 236, 255
Barthes, R. 79, 104
Battus 331
Baudelaire, C. 47, 84, 95, 138, 210, 240
Beckett, S. 13 e.v., 96, 149, 154 e.v., 352
Bellow, S. 314
Benjamin, W. 95, 188, 189 e.v.
Benn, G. 154, 233, 259
Bentham, J. 355
Berge, H.C. ten 230, 232, 233, 237, 240, 245, 251, 254 e.v., 260, 298
Berger, J. 72, 104
Bergh, H. van den 154, 223
Bernhard, T. 89, 352
Bernlef, J. 109, 140, 148, 225, 232 e.v., 239, 245, 250 e.v., 254, 297, 298, 318 e.v.
Berns, J. 200, 216
Beurskens, H. 9, 233, 345 e.v.
Bilderdijk, W. 91
Bioy Casares, A. 334
Bishop, E. 233
Bloch, E. 90, 104, 199, 204
Bloem, R. 225 e.v., 287, 298
Bohrer, K. 202, 216
Boileau, N. 77
Bonset, I.K. 223
Bordewijk, F. 202
Borges, J.L. 228

Bosch, J. 127
Brakman, W. 9
Brandt Corstius, H. 328 e.v.
Braque, G. 136
Brecht, B. 203, 232, 259
Bredero, G.A. 75
Breton, A. 366
Breughel, P. 127
Breytenbach, B. 233, 257, 357 e.v.
Breytenbach, Y. 357, 358
Brink, A. 357
Broch, H. 152
Broeck, W. van den 307 e.v., 314
Brouwers, B. 187
Brouwers, J. 314
Büchner, G. 15
Buddingh', C. 242, 244, 297
Budgen, F. 66
Burssens, G. 127, 140
Busken Huet, Cd. 74, 79, 104

Cage, J. 236
Campanella, T. 33, 34, 36, 197, 200, 201
Campendonck, H. 137
Campert, R. 221, 223, 233, 251
Canetti, E. 188, 252
Cantiuncula 200
Cantré, J. 137
Carrà, C. 137

Celan, P. 233, 343
Céline, L.-F. 152
Chagall, M. 137, 366
Chapkis, R. 328 e.v.
Chaplin, C. 346
Claus, E. 128
Claus, H. 9, 223, 369
Colet, L. 151
Comenius, J. 200
Comte, A. 15
Cortázar, J. 109, 340, 368
Couperin, F. 248
Cremer, J. 366

Dehmel, R. 137
Dene, E. de 35, 36
Descartes, R. 75, 228
D'Haese, R. 369
Duerr, H. 104
Dürer, A. 97

Effen, J. van 40
Ekelöf, G. 233
Elburg, J. 223
Elias, N. 28, 71, 72 103, 104, 199
Eliot, T.S. 226
Elsschot, W. 99
Engels, F. 198
Ensor, J. 127, 130
Enzensberger, H.M. 138, 148, 233
Erasmus, D. 199
Everaert, C. 35, 36

Faverey, H. 232, 238, 246 e.v., 298
Feith, R. 333
Fellini, F. 228
Ferron, L. 9
Fichte, J.G. 197
Ficino, M. 52
Flaubert, G. 66, 128, 151 e.v., 159, 187
Foucault, M. 121, 193, 216, 234, 355
Fourier, C. 197, 198
Freriks, K. 9
Freud, S. 104, 144, 203, 343, 353, 354
Frisch, M. 109, 314
Galilei, G. 31
Gauguin, P. 99, 105
Gautier, T. 153
Geel, C. van 243, 244, 246
Gelderblom, A.-J. 103
Giedion, S. 104

Gils, G. 9, 236
Gogh, V. van 15
Gombrowicz, W. 340
Gorostiza, J. 188
Gorter, H. 45
Goya, F. 101, 127
Graftdijk, T. 237, 341 e.v.
Grass, G. 154
Guillevic, E. 226
Gustafsson, L. 98

Haakman, A. 333
Haasse, H. 103
Habermas, J. 19, 60, 103, 156, 188
Hadewych 145
Hamelink, J. 226 e.v., 237, 249, 255
Hanlo, J. 242
Harmsen van Beek, F. 78, 252
Hart, M. 't 269 e.v.
Hauser, A. 44, 103
Heckel, E. 137
Hegel, G.W.F. 33, 154
Heine, H. 234
Hendriksen, J. 366
Hensel, G. 187
Hiller, K. 130, 131, 136, 148
Hitchcock, A. 228
Hitler, A. 318 e.v.
Hobbes, T. 28, 30 e.v., 103
Hoffmann, E.T.A. 97, 98
Hölderlin, F. 15, 46, 84, 89, 90, 92 e.v., 203, 234
Homerus 228
Hooft, P.C. 39, 40, 43 e.v., 51, 52, 75, 83, 84
Hopper, E. 369
Horkheimer, M. 18 e.v., 34, 100, 103, 105, 356
Huiskens, P. 329

Huxley, A. 202
Huydecoper, B. 75, 77, 104
Huygens, C. 39 e.v., 49 e.v., 75

Jakobson, R. 235
Jauss, H. 87, 104
Jean Paul 77, 84, 90, 104, 203
Jespers, F. 137
Jespers, O. 137
Jong, M. de 26
Joyce, J. 46, 66, 67, 154, 155, 158, 196, 202, 203

Kafka, F. 15, 46, 100, 169, 178, 194, 346
Kant, I. 20, 118, 119, 132, 200
Karel v 56
Kellendonk, F. 9
Keller, G. 194
Kemp, P. 242
Kenner, H. 67
Keuken, J. van der 239
Kierkegaard, S. 159
Kipphardt, H. 13, 14, 260
Klee, P. 137
Klein, W. 368
Kleist, H. von 203
Kloos, W. 44
Knuvelder, G. 103, 104
Kolinksy, E. 148
Kooiman, D.A. 337 e.v.
Kopland, R. 241, 243 e.v.
Kousbroek, R. 323 e.v.
Kouwenaar, G. 30, 47, 48, 223, 225, 232, 235, 236 e.v., 248, 251, 255, 261
Kraus, K. 194
Krijgelmans, C. 155, 187
Kristeva, J. 326
Krol, G. 282 e.v.
Kuijper, J. 241, 242
Kusters, W. 9, 232
Kuttner, E. 36
Kytzler, B. 198, 199, 216

Lafargue, P. 61
La Mettrie, J. de 201
Lasker-Schüler, E. 136
Leibniz, G. 85, 93, 104
Leiris, M. 314
Lenz, J. 201
Le Sinader, H. 128
Lévi-Strauss, C. 228
Liebermann, M. 128
Lippe, R. zur 53, 54, 69, 103

Lubbers, R. 330
Lucebert 92, 222, 223, 234 e.v., 252, 361
Lukács, G. 153, 187

Macchiavelli, N. 28, 31, 34
Magritte, R. 109
Mallarmé, S. 84, 228
Mann, T. 152, 154
Mao 201
Marcuse, H. 204
Marissing, L. van 9
Marsman, H. 137, 223
Martens, H. 9
Marx, K. 38, 55 e.v., 61, 91, 103, 138, 159, 170, 198, 206
Masereel, F. 137
Matsier, N. 277 e.v.
May, L.S. 259
Mechtild von Magdeburg 145
Mees, F. 137
Meidner, L. 137
Menninghaus, W. 104, 216
Meyer, L. 74, 75
Michiels, I. 149 e.v.
Mingus, C. 366
Mitscherlich, A. 51
Mitzman, A. 187
Moens, W. 137
Mok, M. 259
Monet, C. 128
Montag, S. 252
Montaigne, M. 77
Morris, C. 225
Morris, W. 202
Morus, T. 33, 34, 36, 197, 199, 200

Mukařowský, J. 235
Multatuli 79, 82
Münzer, T. 198
Musil, R. 63, 100, 154, 196, 202, 203

Nabokov, V. 340
Nietzsche, F. 14, 15, 20, 61, 82, 104, 159, 193, 313, 343
Nijhoff, M. 241
Nijmeijcr, P. 9, 232, 233, 239
Nooteboom, C. 260, 265 e.v., 369 e.v.
Novalis 84, 85, 104, 234

Oever, K. van den 140
Orwell, G. 202
Ostaijen, P. van 100, 107 e.v., 123 e.v., 173, 175, 178, 181, 223, 246
Ouwens, K. 9
Oversteegen, J. 52, 103
Owen, R. 197, 198

Paaltjens, P. 91
Paz, O. 188, 360, 366
Pechstein, M. 137
Pels, A. 75
Perec, G. 324
Petrarca, F. 50
Piaget, J. 188
Picasso, P. 136
Pinthus, K. 148
Pisarro, C. 128
Plato 132, 197
Pleij, H. 103
Pleysier, L. 314
Poe, E.A. 138
Polet, S. 223, 237, 273
Ponge, F. 233, 260
Pound, E. 66, 233
Proust, M. 46, 100, 146, 152, 154, 194, 196, 202, 203, 208 e.v.

Queneau, R. 323, 324
Querido, I. 19
Quinault, P. 77
Rabelais, F. 77, 197
Racine, J. 78
Raddatz, F. 259
Ray, M. 236
Reints, M. 9
Rembrandt 75
Renoir, J. 128
Richelieu, A. de 74
Riefenstahl, L. 321
Rigaut, J. 236

Rilke, R.M. 51, 100, 234
Rimbaud, A. 84, 359, 362
Ritzerfeld, J. 287 e.v.
Robbe-Grillet, A. 346
Robberechts, D. 314
Roelants, M. 99
Roggeman, W. 237
Rotgans, L. 77, 104
Roussel, R. 324
Rubens, P.P. 30
Rubiner, L. 137, 148
Rubinstein, A. 291
Rysselberghe, T. van 128

Sade, D.A.F. de 20, 353
Saint-Simon, C.H. de 197, 198
Sappho 248
Sartre, J.-P. 182
Satie, E. 236
Schatzman, M. 104
Scheler, M. 169
Schierbeek, B. 223, 233, 239, 242, 243, 251, 360, 364 e.v.
Schiller, F. 201, 203, 204
Schippers, K. 236, 297 e.v.
Schlegel, F. 84, 85, 104, 151
Schmidt, A. 99
Schoonhoven, T. van 9
Schreber, D.P. 86
Schwitters, K. 236
Seghers, H. 248
Severini, G. 136
Shakespeare, W. 75
Slauerhoff, J. 99, 100
Sobukwe, R. 359

Sontag, S. 240
Speer, A. 318 e.v.
Spiegel, H.J. 40
Stevenson, R. 99
Stiblin, J. 199, 200, 201
Stramm, A. 136
Strengholt, J. 77
Stuckenberg, F. 137
Suarès, A. 130
Swart, K. 88, 104
Swift, J. 110, 202
Szondi, P. 93, 104

Tante Leen 228
Tarn, N. 233
Teister, A. 259, 366
Tentije, H. 9, 232, 254
Terts, A. 365
Thomas van Aquino 24
Thomson, W. 88
Tiedemann, R. 216
Tiepolo, G.B. 371
Timmerman, A. 103
Timmers, O. (zie: Ritzerfeld, J.)
Toorn, W. van 239
Trakl, G. 233

Ueding, G. 216
Valéry, P. 15, 16, 100, 154
Vaucanson, J. de 201
Verhaeren, E. 137
Vermeer, J. 369
Vestdijk, S. 241
Vliet, E. van 251
Vogelaar, J.F. 65, 350 e.v.
Vollemans, K. 355
Voltaire 82
Vos, J. 74
Vree, P. de 237
Vroman, L. 243

Walser, M. 109
Walser, R. 15, 65, 194, 274
Weiss, P. 154
Wells, H. 202
Werfel, F. 137
White, K. 233
Whitman, W. 131, 137
Wispelaere, P. de 313 e.v.
Wittgenstein, L. 164, 365
Woolf, V. 196

Wouters, R. 127

Zadkine, O. 137
Zonderland, P. 233, 239
Zuiderent, A. 241, 260